ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ГОУ ВПО «УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А.М. ГОРЬКОГО»
МЕЖВУЗОВСКИЙ ЦЕНТР ПО ПРЕПОДАВАНИЮ КУЛЬТУРОЛОГИИ В ТЕХНИЧЕСКИХ ВУЗАХ

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ КУЛЬТУРЫ: VI КОЛОСНИЦЫНСКИЕ ЧТЕНИЯ

**Сборник материалов
Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием,
г. Екатеринбург, 16 апреля 2009 г.**

Часть II, III

ЕКАТЕРИНБУРГ 2009

УДК 130
ББК Ю 66
Ч-39

Ч-39 Человек в мире культуры: VI Колосницынские чтения : Материалы Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием, Екатеринбург, 16 апреля 2009 г. Ч. II, III. / Урал. гс. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2009. – 201 с.

В сборник вошли доклады участников Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием «Человек в мире культуры: VI Колосницынские чтения» из вузов Екатеринбурга, Магнитогорска, Нижневартовска, Челябинска, Тюмени (Россия), Караганды (Казахстан).

Авторы исследуют проблемы бытия культуры, роли и места культуры в индивидуализации и социализации человека, взаимоотношения языка и культуры, анализируют многообразие художественных практик XX века, рассматривают вопросы взаимодействия образования и культуры.

Предназначен для культурологов, педагогов, аспирантов, студентов, всех, кто интересуется проблемами теоретической и прикладной культурологии.

Доклады аспирантов Баяновой Л.Е., Киндлера Е.А., студентов Ахьямовой Ю.Р., Галаган Н.А., Завьяловой А.С., Казанцевой А.А., Кузнецовой А.С., Овечкиной Я.Р., Патрушевой А.И., Потаповой В.А., Софроновой О.В. являются апробацией работы по аналитической ведомственной целевой программе «Развитие научного потенциала высшей школы», проект № 5886 «Разработка учебно-методического обеспечения подготовки бакалавров культурологии на базе педагогических образовательных учреждений профессионального образования на основе компетентностного подхода».

УДК 130
ББК Ю 66
Ч-39

© Уральский государственный
педагогический университет

ОБРАЗОВАНИЕ И КУЛЬТУРА

Абрамова И.А.
УрГПУ, Екатеринбург

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРОВЕДЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ УЧАЩИХСЯ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ КАК УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

Социально-экономические изменения во всех областях российского общества обусловили перемены в общественном сознании, утрату духовных и нравственных идеалов. Однако разрушение прежних ценностей не привело к появлению идеи, консолидирующей современное российское общество, а произошло отчуждение личности от норм, традиций и духовно-нравственных ценностей. Данный контекст требует решения актуальной задачи лингвистического образования – формирование духовно богатой личности, человека культуры. В России в процессе исторического развития сложилась особая общность, объединившая в одно целое людей различных национальностей, различных культур, которые пользуются русским языком для общения и нередко считают его «вторым родным языком», поэтому культурологический подход в обучении русскому языку имеет этнокультурологическое и лингвокультурологическое наполнение. Воспитывая личность, любящую свой народ, необходимо изменить, прежде всего, равнодушное отношение к культуре русского народа, потому что ее незнание приводит к тому, что аналогичный взгляд формируется и в отношении культур народов, проживающих в российском государстве. Отсутствие интереса к общей культуре россиян проявляется в нарушении традиции взаимопонимания, сказывается на процессе речевого общения. Процесс толерантного общения связан с осознанием культурных ценностей, но их усвоение не происходит автоматически, а требует специально организованной деятельности, поэтому актуальным становится вопрос о том, каким образом формировать у обучаемых целостное лингвокультурологическое миропонимание, развивать культуру отношений в процессе речевой коммуникации.

На современном этапе методика преподавания русского языка находится в поиске новых путей, которые обусловлены решением задач, отвечающих потребностям общества. Одной из таких задач является воспитание средствами предмета «Русский язык» ценностно ориентированной личности. Кроме того, учебный предмет Русский язык в образовательных учреждениях с русским языком обучения выполняет цели, обусловленные ролью родного языка в усвоении всех изучаемых в школе

учебных предметов. Поэтому второй, не менее важной задачей обучения русскому языку, является то, что лингвистические знания, полученные в школе, должны обеспечивать практические потребности личности, прежде всего, в ее профессиональной деятельности.

Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года определяет цели общего образования на современном этапе. Она подчеркивает необходимость «ориентации образования не только на усвоение обучающимся определенной суммы знаний, но и на развитие личности» (1; 1).

В государственном образовательном стандарте среднего общего образования говорится, что в процессе обучения русскому языку у ребенка формируются следующие ключевые компетенции: коммуникативная, языковая и лингвистическая, а также культуроведческая. Более того, в документе делается акцент, на том, что все названные компетенции равноценны (3; 8).

Решение проблемы формирования культуроведческой компетентности в процессе преподавания предмета «Русский язык» мы связываем с осознанием обучения родному языку как средству не только накопления знаний и формирования умений и навыков учащихся, но и средству становления личности растущего человека – носителя и творца культуры.

На современном этапе функционирования термина культуроведческая компетенция определяется как «становление представлений человека об окружающем мире, их смыслах, сосредоточенных в структурах сознания, которые являются единством знания, отношения, ценности и функционирования и формируют мировоззрение современной языковой личности, сообщают языковой личности национальный образ мыслей» (2; 15).

Культуроведческая компетенция предполагает:

- осознание языка как формы выражения национальной культуры;
- осознание взаимосвязи языка и истории народа, национально-культурной специфики русского языка;
- владение нормами русского речевого этикета;
- владение культурой межнационального общения.

Язык, как известно, является одним из компонентов культуры как продукта социальной активности человека и одновременно одной из форм созданной человеком культуры. В языке отражается весь познанный и практически освоенный человеком мир, а также сам человек как часть этого объективно существующего мира. В этом смысле языковая личность – это некое звено, соединяющее реально существующий мир и язык, отражающий этот мир.

Завершенная, однозначно воспринимаемая картина мира возможна лишь на основе установления иерархии смыслов и ценностей для отдельной языковой личности. О картине мира в голове человека позволяют судить не столько отдельные слова, сколько принципы группировки и классификации понятий, находящих формальное выражение в системе языка. Картина мира складывается из отдельных ее фрагментов. Поэтому система информации о мире представляет собой концептуальную систему, то есть систему определенных концептов, представлений человека о мире. Данная система конструируется самим человеком как членом когнитивной общности. Соотнесение языка и окружающей действительности, осуществляемое концептуальной системой, – это кодирование языковыми средствами определенных фрагментов картины мира.

Выделение концепта как ментального образования – это закономерный шаг в становлении антропоцентрической парадигмы современного образования. Язык является одним из путей формирования концептов в человеческом сознании. Образование концептов возникает благодаря тому, что человек вынужден адекватно отражать факты действительности в своем сознании, без чего невозможна реальная ориентация человека в мире и познание им этого мира.

В мы предлагаем рассмотреть концепт «Язык» и его лексическое представление, что обусловлено спецификой преподавания предмета «Русский язык». Ведь в настоящее время в системе общего среднего образования подготовка учащегося как личности выступает определяющей характеристикой его качества. В этом случае знание становится средством достижения более высокого уровня собственного познания, познания окружающего мира и развития в процессе обучения и самообучения. Сейчас стало ясно, что проблемы преподавания русского языка и проблемы образования в сфере родного языка имеют принципиальное значение не только с точки зрения развития и становления отдельной личности, но и с точки зрения развития российского общества и государства в целом. Отмеченное обстоятельство объясняется, во-первых, тем, что русский язык для учащихся школ России (где более 80% населения считает его родным) является не просто средством общения и передачи информации, но и средством получения новых знаний во всех областях человеческой деятельности, основой интеллектуального развития, формирования мировоззрения и духовно-нравственных качеств личности. Хорошее владение русским языком во многом предопределяет успешность профессиональной деятельности человека. Во-вторых, любой язык является одним из основных условии единства и успешного развития нации. В данном случае русский язык – величайшая сокровищница национальной духовной культуры русского

народа, хранилище его духовно-нравственных представлений и идеалов. Языковое образование обеспечивает приобщение человека к духовному наследию предшествующих поколений и является основой формирования этнического и гражданского самосознания личности.

Реализация концептуального подхода обеспечивает формирование наиболее полной картины мира в языковом сознании и становление индивида как личности.

На наш взгляд, концепт в сознании учащегося 5 – 6 классов складывается в виде определенной схемы, в которой четко просматриваются выделенные нами фреймы. Все компоненты в структуре концепта имеют свое отражение в жизнедеятельности человека. Схема концепта «Язык» представлена на рисунке 1 и отражает взаимосвязь фреймов, выделенных в структуре данного концепта.

Именно формирование концепта «язык» в языковой картине мира учащихся позволит значительно упростить процесс формирование культуроведческой компетенции.

Однако анализ стабильных учебников по русскому языку (для 5 – 7 классов под ред. Н.М. Шанского и продолжающие их учебники для 8 – 9 классов авторского коллектива – С.Г. Бархударов, С.Е. Крючков, Л.Ю. Максимов) выявил, что учебники по русскому языку в меньшей степени содержат языковой материал, позволяющий сформировать данный коцепт, позволяющий целенаправленно дать учащимся представление о ценностях культуры. Кроме того, полученные данные показывают: в проанализированных нами школьных учебниках отсутствует система приемов подачи сведений о ценностях и их значении в жизни человека, не разработана и система заданий, в которой ценностный компонент обучения языку находил бы свое отражение. Учебники практически не содержат упражнений, позволяющих выявить сравнительные сведения о языках и культурах разных народов, которые способствовали бы овладению картиной мира разных культур. К примеру, серия упражнений под рубрикой «Отечество мое» в стабильных учебниках включает в себя познавательную информацию о российских городах, но не реализует воспитательный потенциал заявленной тематики. Кроме того, в вводном курсе программ представлены тексты о роли и значении языка в жизни общества и отдельного человека. Однако в своем большинстве они имеют декларативный характер, а задания к ним не предусматривают подробного текстового анализа, поэтому часто работа с ними на уроках русского языка ограничивается только заданием на выразительное чтение.

Текст как хранитель опыта народа в современных учебниках по русскому языку для 5 - 9 классов представлен крайне скупо, что свидетельствует о необходимости специального отбора дидактического мате-

риала этно- и лингвокультурной тематики, с целью развития у учащихся языковой, лингвистической, коммуникативной, культуроведческой компетенций в единстве с формированием их ценностных ориентаций.

В школьных учебниках представлены далеко не все фреймы (либо представлены в меньшей степени) концепта «язык».

Мы полагаем, что для осознания языка как культурной ценности, как концепта, в содержание упражнений целесообразно включать задания, обращающие внимания учащихся на устаревшие слова, на национальное своеобразие фразеологизмов; задания, которые помогают сравнить фразеологизмы русского языка и фразеологизмы изучаемого иностранного языка; задания, направленные на рассмотрение истории возникновения фразеологизмов и т.д. Кроме того, необходимо привлекать внимание учащихся к языку как ценности, как элементу культуры через обращение к текстам из произведений художественной литературы. Именно тогда, на наш взгляд, учащиеся будут осознавать, что они как носители языка являются частью культуры.

Следовательно, именно концепт может стать связующим звеном между культурой и личностью в процессе преобразования и преображения этой личности.

Литература

1. Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года – М., 2004.
2. Новикова Т.Ф. Культурологический подход к преподаванию русского языка в аспекте регионализации образования. – М., 2006.
3. Сборник нормативных документов. Русский язык и литература в образовательных учреждениях с родным (нерусским) языком обучения / сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – М., 2007.

Ахьямова Ю.Р.
УрГПУ, Екатеринбург

ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНОЙ ТОЛЕРАНТНОСТИ ПОДРОСТКОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ

В настоящее время, в век информационных технологий и глобальных интеграций, человечество и государства стремятся к преодолению препятствий бесконфликтному общению между представителями той или иной социальной группы. Кроме того, реалии современной жизни не позволяют оставлять в стороне религиозный фактор. Поэтому для достиже-

ния поставленных целей и интеграции общественных интересов мы считаем несомненно важным развитие качества толерантности в социуме, а именно – толерантности межконфессиональной. Поскольку будущее любой страны – за юным поколением, мы провели социологическое исследование уровня межконфессиональной толерантности учащихся старших классов (10 – 11 классы) средних образовательных учреждений г. Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Москвы, Ульяновска и Свердловской области.

Целью нашего исследования мы обозначили выявление уровня межконфессиональной толерантности подростков (10 – 11 кл.) в образовательном учреждении. Для этого необходимо было определить отношение опрашиваемых учащихся к представителям других религий и конфессий, выявить уровень осведомленности учащихся об особенностях других религий, понять, насколько распространено межконфессиональное общение и то, как принадлежность к той или иной религии влияет на взаимоотношения между людьми.

Для проведения данного социологического исследования были привлечены 242 учащихся 10-х – 11-х классов городов Екатеринбург, Нижний Новгород, Москва, Димитровград и Свердловской области. Исследование проводилось путем анонимного анкетирования учащихся подростков.

По результатам анкетирования были получены следующие данные. По половому признаку отвечающие разделились примерно одинаково (жен. – 48,6%, муж. – 51,4%), из них пятнадцатилетних – 21,8%, шестнадцатилетних – 58,4%, семнадцатилетних – 17,8%, восемнадцатилетних – 2%. Большинство из опрошенных (93,5%) определяют свою национальную принадлежность как «русский», в то время как своих родителей русскими назвали лишь 87,2% учащихся. Анализ результатов позволяет заключить, что количество определяющих себя русскими выросло на 6,3% в сравнении с предыдущим поколением.

Парадоксальным является то, что число исповедующих ту или иную религию превысило число верующих. Так, 77,2% опрошенных назвали себя исповедующими христианство, 3,9% – исповедующими ислам, 0,9% - буддизм. При этом верующими назвали себя лишь 69,3% этих же анкетируемых. Диагностическое исследование выявило, что количество исповедующих ту или иную религию из числа участвующих в анкетировании подростков на 12,7% больше, чем количество верующих среди них, что само по себе может быть темой для отдельного исследования. Интересно, что количество исповедующих христианство в сравнении с предыдущим поколением также выросло на 7,9%.

При этом вопросы, связанные со знанием особенностей той или иной мировой религии, вызвали затруднения более чем у половины участвующих в исследовании подростков (52,5%), которые отметили, что не имеют конкретных знаний о мировых религиях. Следовательно, принадлежность к той или иной конфессии у большинства опрошенных определяется личным желанием, а не объективными обстоятельствами.

Что касается отношения анкетируемых подростков к другим религиям, то большинство опрошенных (59,5%) ответили, что равнодушно относятся к другим религиям; 15,9% сообщили, что относятся к другим религиям с уважением; 12,8% опрошенных относятся к другим конфессиям с интересом; а 2,9% – с почтением. Однако 8,9% старшеклассников заявили, что нетерпимо относятся к другим религиям, что вызывает тревогу, потому что на каждую тысячу старшеклассников это – почти 90 человек. Превалируют ответы: «Я их ненавижу», «Они меня бесят», «Терпеть не могу»; при этом все эти высказывания направлены на представителей ислама.

Межконфессиональной толерантности трудно возникнуть без интереса к представителям другой религии, из интереса к Другому как к представителю иной экзистенции. Исследование показало, что, несмотря на декларируемые различные уровни терпимости к другим религиям, абсолютное большинство опрошенных (88,3%) сообщили, что не интересуются никакими другими религиями, кроме своей; лишь 11,7% ответили, что интересуются какой-либо религией (из них 5,9% – исламом, 4,9% – буддизмом и 0,9% – католичеством). Обращает на себя внимание то, что, проведя в школе 10 – 11 лет, большинство учащихся (52,5%) отмечают, что не имеют конкретных знаний о каких-либо религиях.

Отдельным блоком в анкете стояли вопросы о возможности превалирования той или иной религии в России. При ответе на эти вопросы мнения подростков разделились: одна третья (31,7%) ответила, что христианство должно быть единственной религией, а две третьих (68,3%) сообщили, что в России не должна превалировать какая-либо одна религия.

Таким образом, результаты исследования позволили сформулировать следующие выводы:

- количество определяющих себя русскими выросло на 6,3% в сравнении с предыдущим поколением;
- количество исповедующих христианство в сравнении с предыдущим поколением также выросло на 7,9%;
- принадлежность к той или иной конфессии у большинства опрошенных определяется личным желанием, а не объективными обстоятельствами;

- отношение анкетируемых подростков к другим религиям расходятся от равнодушного (59,5%), уважительного (15,9%), «с интересом» – 12,8% опрошенных до почтительного (2,9%). Однако 8,9% старшеклассников заявили, что нетерпимо относятся к другим религиям, что вызывает тревогу и озабоченность;
- при этом, несмотря на декларируемые различные уровни терпимости к другим религиям (68,3% анкетируемых подростков высказали мнение, что в России не должна превалировать какая-либо одна религия), абсолютное большинство опрошенных (88,3%) сообщили, что не интересуются никакими другими религиями, кроме своей;
- большинство подростков, оканчивающих школу (52,5%) отмечают, что не имеют конкретных знаний о каких-либо религиях.

Обобщая вышеизложенное, следует заметить, что у большинства российских старших школьников не сформировано чувство межконфессиональной толерантности. В своих мнениях дети опираются не на знания, а на распространенные заблуждения, некорректно используемые СМИ. Очевидно, что современная молодежь не проявляет готовности к межконфессиональному взаимодействию, сознавая при этом важность религий в жизни человека и необходимость взаимодействия.

Таким образом, мы считаем, что в настоящее время необходимо заниматься формированием межконфессиональной толерантности через взаимодействие с образовательными учреждениями, поскольку современный школьник должен правильно воспринимать и понимать единство человечества, взаимосвязь и взаимозависимость всех и каждого, понимать и уважать права, обычаи, взгляды и традиции других людей.

Для формирования у старших школьников такого качества, как межконфессиональная толерантность, необходимо ее введение в программу обучения средней школы как самостоятельного предмета либо как курса в рамках предмета «Мировая художественная культура». Для правильного и четкого формирования межконфессиональной толерантности старшеклассников необходимо знакомить их с основами различных религиозных знаний, учить их рассуждать и находить общее, а также выделять основное. Необходимо объяснять школьникам, для чего им необходима толерантность, их ответственность перед другими, а также перед обществом. Толерантность должна стать средством непротивопоставления себя миру.

Сущность толерантности формулируется на основе признания единства и многообразия человечества, взаимозависимости всех от каждого и каждого от всех, уважения прав другого (в том числе права быть иным), а также воздержания от причинения вреда, так как вред, причиняемый другому означает вред для всех и для самого себя в том числе.

Толерантность – это готовность и способность человека жить и конструктивно действовать в многообразном мире. Поэтому толерантный человек – это тот, кто одинаково дружелюбно настроен ко всем людям без исключения. Ему безразличны раса, цвет кожи или вероисповедание Другого. Он не просто терпит все это, он любит людей такими, какие они есть. В рамках психологии толерантность понимается как психологическая установка, предполагающая познавательную, волевую и эмоциональную готовность индивида к поиску общего с взаимодействующим субъектом.

Литература

1. Асмолов А. Г. Толерантность: от утопии к реальности // На пути к толерантному сознанию / Ред. Асмолов Л Г. - М, 2000.
2. Рожков М. И., Байбородова Л. В., Ковальчук М. А. Воспитание толерантности у школьников. – Ярославль, 2003г.
3. Толерантное сознание: проблемы формирования и воспитания // Толерантное сознание и формирование толерантных отношений (теория и практика). – М., 2003.
4. Тумалев В.В. Учительство как фактор национальной безопасности России XXI века (Размышления социолога о месте учительств в обществе) // Монологи об учителе: Монография / науч. ред. Кричеcкий В.Ю.; Сост. Люликова Е.В. – СПб., 2003.
5. Фурман Д., Каариайнен К. Религиозная стабилизация: отношение к религии в современной России // Свободная мысль. 2003. № 7.

Бартов А.Н.
НОУ СОШ «Источник», Екатеринбург

ЗАЧЕМ УРОКИ ИЗО В ЭПОХУ КОМПЬЮТЕРОВ?

«Зачем?»... С таким вопросом нередко обращаются ко мне как учителю не только ученики, но и родители. Уроки изобразительного искусства (ИЗО), рисования традиционно, еще со времен советской школы, воспринимаются как второстепенные, необязательные, на которых дети могут развлечься, «отдохнуть от более сложных и важных учебных предметов» и т.п. Но сегодня, в эпоху всеобщей компьютеризации, усложнения и ускорения темпов современной жизни, все более нарастающей прагматичности в отношении к окружающему миру и людям, этот вопрос (полезности/ бесполезности уроков ИЗО) приобретает особый смысл и актуальность. Действительно, зачем ребенку – школьнику, особенно в 7 – 8 классе (а это предусмотрено Государственным Стандартом основного

общего образования) заниматься рисованием. Не лучше ли дать им больше часов английского или китайского языков, математики, литературы, программирования. Ну, в крайнем случае, физкультуры – пусть побегают… А ИЗО?… Зачем, если… И далее следуют аргументы: а) если с помощью компьютера любой рисунок при необходимости можно найти, скачать, и воспользоваться уже готовой картинкой. Экономия сил и времени; б) если современное искусство – это сплошные инсталляции, коллажи, абстракции и пр., совершенно не предполагающие умений и навыков классического рисования или живописи ни для создания, ни для понимания современных форм искусства. Даже современные мультфильмы для детей далеки от традиционного реалистического искусства; в) пусть рисуют те, у кого к этому есть природные способности, и лучше – в кружках детского творчества и специализированных художественных школах.

Что же можно возразить на эти расхожие, но все же поверхностные, суждения?

Уроки ИЗО – это то пространство учебной деятельности, в котором ученик погружен в процесс творчества, созидания, позитивной эмоциональной настроенности. И в какой-то мере это, действительно, позволяет ребенку отвлечься, расслабиться, отдохнуть от более строгих, требующих большой рациональной сосредоточенности учебных предметов. Приобщение к искусству, художественное творчество позволяют человеку снять эмоционально-психологическое напряжение, пережить положительные состояния и чувства от общения с прекрасным и т. д. Но роль этих уроков на самом деле оказывается значительно более сложной и важной.

В Федеральном стандарте говорится: «Изучение изобразительного искусства в основной школе призвано сформировать у учащихся художественный способ познания мира, дать систему знаний и ценностных ориентиров на основе собственной художественно-творческой деятельности и опыта приобщения к выдающимся явлениям русской и зарубежной художественной культуры» (см.: 3). И еще: «Художественное образование в основной школе ориентировано, прежде всего, на воспитание духовного мира школьников, развитие их эмоционально-чувственной сферы, образного мышления и способности оценивать окружающий мир по законам красоты. Искусство в воспитании человека через проживание художественного образа обеспечивает развитие его творческого воображения, способности видеть новое в привычном, представлять целое раньше его частей, одухотворять явления жизни и искусства, умение встать на позицию другого человека» (см.: 3)

За этими сухими и абстрактными фразами скрываются многие очень важные для формирования и развития личности ребенка моменты.

На уроках ИЗО происходит развитие мелкой моторики ребенка и, следовательно, более быстрое развитие его речи, сознания, мыслительных способностей. Физиологи и психологи давно доказали, что «каждый орган и каждая функция нашего тела имеют свое «представительство» в коре головного мозга. Зона, отвечающая за тонкие движения пальцев и кистей рук, занимает около трети поверхности всей двигательной зоны в коре головного мозга и расположена она в непосредственной близости от речемоторной зоны» (4; 1). Именно поэтому руку принято рассматривать как своеобразный инструмент для развития речи ребенка. А это означает, что уроки ИЗО, на которых дети рисуют, лепят, имеют дело с бумагой и ножницами, работают кисточкой, создают возможности развития не только речи, но и мышления, воображения, внимание и памяти. Более того, как верно отмечает И. Назарова, «развитие мелкой моторики еще и потому необходимо, что всю последующую жизнь человеку важно иметь точные скоординированные движения пальцев руки» (4;1) И занятия ИЗО в этом смысле могут быть очень полезны не только детям, но и взрослым.

Уроки ИЗО – это не только и не столько обучение ребенка навыкам рисования, как считают многие родители, но и развитие его наблюдательности, ассоциативного мышления, сенсорной и эмоциональной памяти, способности осознания взаимосвязи всех вещей и явлений, визуализация замысла и др., что в итоге складывается в такое системное качество как креативность – «*способность* человека отказаться от стереотипных способов мышления и находить различные способы решения проблем, способность удивляться и познавать, нацеленность на открытие нового, самостоятельность и активность» (2; 10). Ведь не случайно в Японии – самой передовой стране в области современных технологий – в школах введены уроки каллиграфии, оригами и кирригами, преподается искусство икебаны. Все это способствует формированию «эстетической чуткости и творческой направленности личности, формированию творческости как стиля жизни» (2; 15).

Уроки ИЗО – возможность встречи с Красотой, как созданной другими, в том числе, великими, художниками, так и творимой здесь, сейчас, своими руками. А это очень важно для развития личности, для понимания и ощущения того, что такое гармония и красота, для созидания и поддержания красоты в окружающем нас повседневном мире, в быту, на улицах и в подъездах. Как отмечает В.И. Пиянзин, «рисуя с натуры, школьники учатся видеть красоту окружающих предметов и объектов, правильно передавать их форму, пропорции, цвет … Работая на пленэре, ребенок учится видеть красоту окружающего мира; испытывает радость от общения с природой; он учится ценить, оберегать и защищать окружающую природу» (5; 2).

Уроки ИЗО – это, по большому счету, «уроки жизни», где можно выразить свое мнение, свое отношение к миру через художественный образы, лучше понять себя и окружающих, их мысли, настроения, жизненную позицию и ценности – через анализ композиции, цвета, линий, пятен и др. выразительных средств, которые используются в изобразительной деятельности. Как верно пишет Т.С. Комарова, «изобразительная деятельность – это художественно-творческая деятельность, направленная не только на отражение впечатлений, полученных в жизни, но и выражение своего отношения к изображаемому» (1; 6).

И последнее. Жизненная философия XIX века: «Зачем знать географию? Извозчик довезет!» – все же несколько устарела. Современный человек должен быть достаточно разносторонним, способным переключать свое сознание и умения на различные виды деятельности. И элементарные знания, умения и навыки в области изобразительной деятельности, художественного творчества, у современного человека, безусловно, должны быть. А компьютеры этому совсем не помеха. Ведь компьютер – это всего лишь средство, ТСО (техническое средство обучения), с помощью которого можно решать какие-то задачи, в том числе и в сфере искусства. Но для того, чтобы добиться результатов в использовании этих средств, надо понять, освоить, «откатать» (как в фигурном катании) обязательную программу», а уж потом переходить к «произвольной». И, кроме того, во все времена, и наше, надеюсь, не исключение, ценилась именно «ручная работа» …Так нужны ли уроки ИЗО в эпоху компьютеров в общеобразовательной школе?…

Литература

1. Комарова Т.С. Школа эстетического воспитания. – М., 2006.
2. Кузьмичева Л.В. Формирование креативности учащихся на занятиях изобразительным искусством в общеобразовательной школе. – Автореф.…к.п.н. – Ярославль, 2006.
3. Методическое письмо «О преподавании учебного предмета «Изобразительное искусство» в условиях введения Федерального компонента государственного стандарта общего образования». [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.16-2-07.edusite.ru/DswMedia/metodicheskoepis-mooprepodavaniizo.doc.
4. Назарова И. Развитие мелкой моторики ребенка. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.blondinka.by/dom/razvitie-melkoi-motoriki-rebenka.
5. Пиянзин В.И. Влияние эстетического воспитания на формирование личности ребенка: Из опыта работы. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://bank.orenipk.ru/Text/t45_3.htm.

Букина Б.
МОУ СОШ № 157, Екатеринбург

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА МЕСТОПРЕБЫВАНИЯ ДРЕВНЕГО ЧЕЛОВЕКА В ОКРЕСТНОСТЯХ ЕКАТЕРИНБУРГА

(на примере территории поселка Палкино и озера Шарташ)

Каменный пояс Уральских гор – скалистый хребет. Горы Среднего Урала невысоки, и в районе Екатеринбурга перевал через Уральский хребет остается почти незаметным. В обрамлении рек, озер и лесов стоит Екатеринбург. Задолго до возникновения города территория вокруг него была заселена различными племенами и народами. Легенда гласит, что заселялось Зауралье народом «чудью», поэтому многие бугры, рудные месторождения, археологические памятники сохранили название «чудских». Территория города Екатеринбурга входит в археологические памятники лесного Зауралья. В Екатеринбурге и его окрестностях до 1952 года было обнаружено 356 археологических памятников, относящихся к разным эпохам. Сведения об этих памятниках позволили составить археологическую карту района. Но археологическими экспедициями и местными краеведами и сейчас открываются новые памятники. Тем самым заполняются «белые пятна» на археологической карте, и наши представления о плотности заселения окрестностей города в разные эпохи становятся более верными.

От конца Верх-Исетского пруда до впадения речки Решетки в Исеть, по правому и левому берегу реки, на островах Верх-Исетского пруда и прилегающих к ним гористых возвышенностях находятся разновременные археологические памятники. Поселок Палкино целиком выстроен на месте древних поселений. На берегах реки и отдельных незастроенных площадях и сейчас можно проводить археологические работы. На озере Шарташ, около Уралмашзавода, известны три стоянки древних людей.

Автор работы рассматривает только два археологических памятника, являющихся любимыми местами прогулок горожан – поселок Палкино, озеро Шарташ и его окрестности. Озеро Шарташ окружено сосновым лесом. Лучше всего лес сохранился на восточном берегу , где он образует лесопарковую зону города. Озеро обрамлено зеленым кольцом; оно очень красиво, особенно по утрам. Городской парк «Каменные палатки» является «малой родиной» многих екатеринбуржцев, в том числе и автора проекта. Шарташские каменные палатки и местность, примыкающая к ним, археологический памятник. Палкинский курган еще один археологиче-

ский памятник в окрестностях Екатеринбурга. Курган уже давно заинтересовал ученых, а сейчас послужил объектом для данной работы. Как уже было сказано, поселок Палкино целиком выстроен на месте древних поселений. Желание познакомиться с этими местами подробней, заглянуть вглубь истории, развить нравственный и культурный уровень позволило заняться поисково-исследовательской работой на эту тему.

Для работы было использовано большое количество книг и статей. Работы краеведческого характера, таких авторов, как А.А. Берс, Н.П. Архиповой, С.Н. Савченко, О.Е. Клер, Н.М. Чаиркиной, И.Я. Мурзиной, И.С. Огоновской и других.

В окрестностях Екатеринбурга известны все типы древних поселений. Больше всего здесь найдено береговых, озерных, нагорных и пойменных поселений, меньше торфяниковых и совсем мало пещерных.

Естественно-географические условия лесного Зауралья привели к тому, что здесь сохранились типы береговых поселений, отличных по условиям их залеганий в почве от поселений смежных районов Урала. Горные почвы имеют небольшую мощность, остатки поселений залегают здесь обычно под слоем дерна и благодаря этому обнаруживаются при разведке. Реже, в поймах или гористых возвышенностях, открываются поселения на старых песчаных берегах рек и озер, так называемые дюнные стоянки; в отличие от стоянок других районов Урала они обычно покрыты растительностью.

Прибрежные поселения древности часто возникали среди лесных массивов, на таких участках, где к реке или озеру близко подходили гористые возвышенности; здесь осваивались их подножия или ложбины между горами. Нередко встречаются поселения на каменистых островах, расположенные среди болот или озер. Заселение одних и тех же удобных мест, окруженных болотами или неудобными для освоения пространствами, привели к возникновению в лесном Зауралье многослойных памятников.

Многослойный памятник состоит из нескольких археологических памятников; более древние залегают глубже в культурном слое, чем менее древние.

При вторичном заселении более молодые поселения врезывались в предыдущие, в какой-то мере нарушая целостность остатков культурного слоя. Его разрушению способствовали и углубляемые в грунт жилища или иного типа сооружения. «Большинство береговых поселений лесного Зауралья и почти все известные памятники окрестностей города являются многослойными археологическими памятниками, где поселения возникали не один раз. Таким образом, часто один и тот же памятник содержит наслоения ряда эпох и культур».

Второй местной особенностью береговых поселений окрестностей Екатеринбурга является отсутствие костей диких и домашних животных: почвенные условия не сохраняют костных остатков, и только редкие отдельные памятники отчасти дают возможность восстановить древнюю фауну.

Лучше и полнее, чем памятники других культур, но далеко еще не достаточно в окрестностях Екатеринбурга изучены памятники, относящиеся к шигирской археологической культуре. На западе, в горных районах восточного Урала, соседями шигирских племен были охотничье-рыболовецкие племена другой культуры – полуденской.

Полуденская культура охотничье-рыболовецких племен резко отличалась от шигирской типами обнаруженных четырехугольных жилищ, обнесенных оградой, и характером орнамента изготовляемой посуде. От Оброшинских карьеров на север расположена железнодорожная станция Палкино, что вблизи старинной деревни Палкино (ныне рабочий поселок, входящий в городскую черту).

Вблизи Палкино почти смыкаются две ветки железной дороги – Казанская и Пермская. Большой излучиной с запада на восток пересекает поселок река Исеть, уходя далее вправо в Верх-Исетский пруд. Долина реки здесь широкая, особенно вдоль правого берега, где сливаются поймы Исети и впадающей в нее реки Решетки.

Невысокие горы окружают селение со всех сторон, они относятся к Верх-Исетскому массиву и состоят из гранита. Здесь многочисленны выходы гранитов на дневную поверхность в виде каменных палаток и отдельных скал. Всюду сосновый лес с примесью березы, осины, иногда липы. Вдоль рек – ольхово-ивовые заросли, по понижениям – березняки. Среди лесов встречаются небольшие участки лугов и болот. Некоторые из них превратились в торфяники и разрабатываются.

«Район Палкино давно привлек к себе внимание в связи с находками здесь некоторых полезных ископаемых и предметов быта доисторического человека». Составитель известной «Пермской летописи» В.Н. Шишонко писал о нем больше ста лет назад следующие: «При деревне Палкино в дачах ВИЗа были найдены полоса красной позеленевшей меди с грубым изображением человеческих глаз, носа, рта и волос с двумя выпуклостям по бокам, вместе с этим и другое подобное же изображение, а также сама глиняная форма для отливки их. Тут же находилось и грубое изображение человеческой фигуры из красной меди».

Тогда еще жива была память о нахождение здесь в 1827 году «чудских древностей» управляющим ВИЗа Сиговым и его помощниками. Найденные ими вещи были переданы Эрмитажу в Петербурге. Нужно

сказать, что это были первые находки археологических древностей на Среднем Урале.

Секретарь основанного в январе 1871 года Уральского общества любителей естествознания О.Е. Клер привлек к исследованию «Палкинского городища» учащуюся молодежь из екатеринбургских гимназий и реального училища. Несколько молодых людей летом 1875 года побывали в Палкино, чтобы удостовериться, нет ли прежних раскопочных шурфах каких-либо изделий древнего человека. Позже нашли глиняные черепки и каменные поделки, костяные и металлические предметы. Но первое научное исследование Палкинского кургана – так назывался этот археологический памятник его исследователь, молодой московский археолог М.В. Малахов – было проведено в 1883 году. Михаил Викторович Малахов, ученик Клера по екатеринбургской гимназии, еще, будучи студентом, в 1878 году получил командировку на Урал для исследования местных городищ, курганов и пещер. С его именем связаны многие (и не только археологические) исследования на Урале. Рано умерший от чахотки, он оставил очень интересные «Посмертные записки 1875 – 1885 гг.», опубликованные в «Записках УОЛЕ».

Со слов старожил и по материальным раскопок Малахов сделал такое заключение: появление новых поселенцев или какие-нибудь внешние обстоятельства заставили чудь оставить это местожительство. Перед уходом был сделан курган-насыпь над могилами родственников. Тут же спрятаны и сокровища. Русское поселение возникло здесь еще до основания Екатеринбурга. Первым поселился охотник и рыбак Палкин, от него и пошло название деревни.

Малахов в своем отчете об исследовании кургана Сиговым сообщает, что под большими камнями, разбросанными близ вершины горы по юго-восточному склону ее, были найдены идолы и разные вещи, может быть, принесенные в дар чудью их божеству. Но сам Малахов не обнаружил подобных предметов. Его находки составили черепки глиняной посуды, обломок сланцевого ножа, кварцевое копье и другие неметаллические предметы.

К юго-западу от поселка, у самой границы городской черты, возвышаются *Палкинские каменные палатки.* Это две большие скалы, расположенные по краям поляны. Гранитные и гранодиоритовые скалы образуют здесь гребень длиной 300 – 400 метров, вытянутый с юго-запада на северо-восток. Самые высокие из них поднимаются над вершиной гребня на 12 – 15 метров. «Скалы сильно разрушены, и их причудливое нагромождение напоминает то голову склона с большими растопыренными ушами, то башню средневековой крепости, то каменное чудовище, похожее на птицу». По южному склону горы часто осыпи каменных обломков.

Высоко по карнизам, между трещинами горной породы, забираются одинокие корявые сосенки, кусты малины, шиповника и молодые березки. Своеобразна и растительность скал, состоящая из накипных лишайников и мхов.

На восточной окраине Екатеринбурга находится один из самых известных городских водоемов – жемчужина города – озеро Шарташ. Еще лет пятьдесят назад, окруженное более густым сосновым лесом, оно было за пределами городской черты.

Юго-восточная и восточная части побережья входят в городской шарташский парк «Каменные палатки» (площадь около 400 га), а весь Шарташский парк (площадь около 800 га) – ботанический памятник природы. Тысячи горожан отдыхают в летнее время на берегах водоема. Котловина озера занимает северо-западную часть Шарташского массива гранитов, внедрившихся в толщу осадочных пород палеозоя в период горообразования Урала. Этот массив, по-видимому, старше всех других в окрестностях Екатеринбурга.

Свое название Шарташ – «желтый камень» (тюркское слово «шар» (сары) – желтый, татарское «таш» – камень) озеро получило, потому, что при разрушении гранитов образуются желто-бурый (ржавый) щебень и дресва, а поверхность скал становится буроватой.

Холмы, окружающие озеро с севера-востока (Красная горка) и юговосточная (Песчаная горка), поднимаются над озером не более 20 – 25 метров, поэтому ручейки, впадающие в него, как правило, незначительны и непостоянны.

Озеро Шарташ не всегда было бессточным водоемом. Раньше оно имело многолетний естественный сток в реку Исеть и искусственный – в Пышму, в связи, с чем конфигурация его берегов сильно отличалась от современной. Озеро Шарташ описано еще в трудах русских академиков П.С. Палласа и И.И. Лепехина, которые посетили окрестности Екатеринбурга в 1770 году. В 1829 году оно было предметом специальных исследований А. Гумбольта. В середине прошлого века геологию района исследовал Э.К. Гофман, в конце века Шарташ и примыкающие к нему каменные палатки изучались членами УОЛЕ О.Е. Клер, Г.Ф. Абельсом, Л.П. Сабанеевым и другие. Тогда же здесь были открыты следы стоянок доисторического человека. Древние люди эпох неолита и бронзы жили преимущественно на западном и северо-восточном берегах водоема (стоянки на мысе Рундук, урочище Красная горка и другие).

Стоянки, расположенные на берегах Шарташского озера, находящегося в 3,5 км к северо-востоку от Екатеринбурга. Озеро Большой Шарташ имеет подковообразную форму, длина его около 5 км, шина – 2,5 км.

Из юго-западной части озера вытекала речка Каменка, из северной части озера – ключ.

Почти по всему западному берегу озера тянется береговой вал шириною и длиною около 3 метра. Начинаясь от юго-западной части залива, он продолжается до станции Шарташ и состоит из крупных валунов гранита, суглинка, смесь растительного и культурного слоя и аллювиальных отложений, залегающих под растительным слоем. Некоторыми исследователями вал этот считался, насыпано искусственно. В нем находили керамику, каменные орудия, кремневые отщепы и кости.

Стоянка у «Медведъевских избушек» находится на западном берегу озера Шарташ, значительная часть ее разрушена каменоломнями и постройками. В 1888 – 1889 годах Н.А. Рыжниковым при разведках были найдены на стоянке керамика, кремневые отщепы и каменные орудия; обращает на себя внимание каменный молот с круглым просверленным отверстиям. Вещи хранились в Екатеринбургском краеведческом музее.

В 80-х годах Рыжниковым была открыта стоянка на мысу в западной части озера. Сейчас площадь стоянки занята постройками.

В 1883 – 1889 Н.А. Рыжниковым и в 1895 – 1899 П.Я. Замшиным проводились разведочные работы, в результате которых была открыта стоянка на северо-западном мысу озера Шарташ. Площадь стоянки застроена. Находки вещей состояли из каменных и костяных орудий, нескольких медных изделий, двух целых глиняных сосудов и керамики. Вещи были проданы торговцам древностей в Одессу.

Площадь стоянки на берегу озера в восточной части станции Шарташ занята постройками и огородами. При первоначальной обработке земли под огороды в конце XIX века вещи на стоянке собирал для продажи купец Л.Е. Черных.

Стоянка на урочище Красная гора находится на восточном берегу озера. В 1895 – 1897 годах при земляных работах был найден ряд археологических предметов, скупленных у рабочих купцом Л.Е. Черных. Среди находок известны бронзовые наконечники стрел и птицевидный идол.

Недалеко от южного берега озера среди поредевшего соснового леса, на вершине горы находятся известные далеко за пределами города *Шарташские каменные палатки.*

Шарташские каменные палатки находятся к юго-востоку о города Екатеринбурга в 2,5 км за Втузгородком между озерами Большой и Малый Шарташ. Состоят они из нескольких гранитных плиточных скал. На верхней плите западной башни имеется углубление в виде чаши, считавшееся выдолбленным искусственно для жертвоприношений, но, возможно, что это углубление – результат выветривания гранитов. С 80-х годов XIX века и до настоящего времени в плитах меж скал и под дерновым

слоем у подножия палаток находят керамику, орудия из камня, бронзы и железа и мелкие пережженные кости животных. Известны находки нескольких целых бомбовидных сосудов, покрытых по шейке и по части плечиков гребенчатым орнаментом, каменных и костяных наконечников стрел, кусков листовой меди, железных ножей, бронзового изображения лошади, челюсти человека и керамики. В 1890 году на Шарташских каменных палатках производились С.И. Сергеевым, Н.А. Рыжниковым, А.С. Комес и Мартьяновым. При раскопках было найдено 500 экземпляров керамики, костяные и каменные орудия и хрустальная буса со следами сверления. Вещи хранятся в Екатеринбургском краеведческом музее.

К каменному городищу у Шарташского болота люди проявляли интерес с незапамятных времен. Более двух тысяч лет назад древние металлурги облюбовали гранитные вершины палаток для своих таинственных обрядов, в результате которых камень превращался в драгоценную медь, идущую на изготовление магических амулетов, оружия и домашней утвари. Сейчас мы, конечно, знаем, что ничего таинственного там не было. В примитивных печах из медной руды выплавлялись небольшие медные слитки. Их путем переплавления или перековки превращали в различные нужные предметы. Печи устанавливались на вершинах, хорошо продуваемых ветром, поскольку кузнечных мехов в те времена уральцы не знали.

След древних металлургических горнов до сих пор хорошо заметен на плоской вершине каменной стены – он представляет собой округлое углубление, напоминающее чашу. Чаша образовалась на том месте, где из года в год сооружалась плавильная печь. После очередной плавки горн разбирался, из его основания вынималась медная крица (слиток), а гранитные плиты очищались от шлака и песка. Затем процесс плавки повторялся. От высокой температуры гранит постепенно разрушался, и образовывалось углубление, по размеру соответствующее основанию горна.

Когда-то (на юго-востоке от озера Шарташ) было небольшое озерко – *Малый Шарташ.* Сильно заросшее, оно давно уже превратилось в торфяник (остатки его вод были спущены в Исеть перед самой войной). Теперь здесь коллективные сады, а южнее их – дорога, связывающая Сибирский тракт с Березовским.

В данной работе обратимся к этому памятнику первобытной культуры, открытому в 1989 году С.Н. Погореловым, в 1991 – 1992 годах он исследовался В.Ф. Кернер, Н.М. Чаиркина, С.Н. Савченко.

До открытия Поселения Малый Шарташ III были исследованы памятники первобытной культуры Поселения Малый Шарташ I и II. Они исследовались Ю.П. Чемякиным, но в данную работу рассмотрение этих исследований не входит.

Поселение Малый Шарташ III расположено в Кировском районе города Екатеринбурга, на северо-западном берегу ныне почти полностью заболоченного озера Малый Шарташ. Занимает юго-восточный пологий склон небольшой возвышенности, окруженной с трех сторон болотом, примыкает к юго-восточному борту Шарташского щебеночного карьера.

Поверхность памятника неровная, определена рельефом подстилающих коренных пород-гранитов, наклонена к заболоченной котловине озера. Фиксировались следы многочисленных перекопов, современных кострищ, повреждений от взрывных работ.

Поселение Малый Шарташ III – многослойный памятник эпохи неолита, энеолита, позднего железного века.

Эпоха неолита представлена обломками сосудов кошкинского, боборыкинского, полуденского типов и многочисленными изделиями из камня.

Керамика представлена развалом одного сосуда. Сосуд полуяйцевидной формы, с округлым дном, прямым венчиком, на внутренней стороне которого фиксируется небольшой наплыв. Внешняя поверхность сосуда декорирована так называемым волнисто-гребенчатым орнаментом. Судя по обломкам венчика, сосуды имели слегка закрытую форму, прямой или заостренный срез, часто декорированный насечками или наколами.

Сосуды декорировали не полностью, отмечаются свободные зоны, разреженный орнамент. Характерно горизонтальное расположение узоров в верхней части емкостей, в придонной на некоторых фрагментах присутствует вертикальная зональность. Декора выполняется методом отступающей палочки, гладкого прочерчивания, наколов. Орнаментальные мотивы представлены горизонтальными и вертикальными линиями. Дно орнаментировано по краю горизонтальными рядами наколов.

Исследование позволяет сделать вывод о том, что лучше и полнее, чем памятники других культур, но далеко еще не достаточно в окрестностях Екатеринбурга изучены памятники, относящиеся к шигирской археологической культуре. Примером тому служит изучение Палкинского поселения.

Племена шигирской культуры, состоявшие из родоплеменных групп, заселяли в эпоху неолита и бронзы лесные районы Среднего Зауралья у восточного склона Уральского хребта. Они жили на поселениях, расположенных по берегам многочисленных рек и озер, которые часто соединялись между собой протоками. Незанятые пространства между поселениями использовались для охоты и рыбной ловли.

Естественно-географические условия местности способствовали тесному общению племен между собой и налагали свой отпечаток на создававшуюся первобытную культуру. На западе, в горных районах восточ-

ного Урала, соседями шигирских племен были охотничье-рыболовецкие племена другой культуры – полуденской.

Полуденская культура охотничье-рыболовецких племен резко отличалась от шигирской типами обнаруженных четырехугольных жилищ, обнесенных оградой, и характером орнамента изготовляемой посуде.

По этим признакам можно говорить о том, что в Поселении Малый Шарташ III представлена культура и полуденского типа. Например, полуденский тип керамики представлен сосудами полуяйцевидной формы с округлым дном и волнисто-гребенчатым орнаментом.

Поселок Палкино целиком выстроен на месте древних поселений. На берегах реки, а также на отдельных незастроенных площадях можно проводить археологические работы и еще встретиться с памятниками древней культуры. А археологические памятники вокруг Шарташа разрушены. Места поселений известны благодаря археологической карте Екатеринбурга Е.М. Берс. По словам научного сотрудника краеведческого музея, одной из участниц исследования Поселения Малый Шарташ, Светланы Николаевны Савченко, большая часть стоянок размыта.

В древности поселения располагались по всему берегу озера Шарташ, но там, где находится сейчас поселок, заметны только следы древних поселений, разрушенных огородами местных жителей. Отдельные прибрежные участки, занятые поселками, годны для проведения небольших археологических работ.

Хорошо сохранился памятник на восточном берегу бывшего озера Малый Шарташ, теперь торфяника, но ему угрожает щебеночный карьер.

В данной работе, обратившись только к двум памятникам в окрестностях Екатеринбурга и познакомившись с несколькими памятниками древней культуры, можно сделать вывод, что как в Палкино, так и у Шарташа прибрежные поселения – многослойные памятники, состоящие из нескольких археологических памятников (более древние залегают глубже в культурном слое, чем менее древние).

При вторичном заселении более молодые поселения врезывались в предыдущие, в какой-то мере нарушая целостность остатков культурного слоя. Поселение Палкино и Малый Шарташ III – это прибрежные поселения. Прибрежные поселения в древности часто возникали среди лесных массивов, на таких участках, где к реке или озеру близко подходили гористые возвышения; здесь осваивались их подножия или ложбины между горами. Нередко встречаются поселения на каменистых островах, расположенных среди болот или озер. Заселение одних и тех же удобных мест, окруженными болотами или неудобными для освоения пространствами, привело к возникновению в лесном Зауралье многослойных памятников. Здесь люди жили в разные времена.

На острове Макуша археологические памятники относятся к эпохам неолита, бронзы и поздней бронзы. Материалы раскопок этого многослойного поселения отражают жизнь племен, заселявших в древности окрестности Екатеринбурга. Обнаруженные при раскопках остатки разновременного жилища и материальной культуры позволяют последовательно проследить постепенное развитие живших здесь племен, а сравнение находимых остатков материальной культуры с другими памятниками окрестностей Екатеринбурга раскрывает перед нами многие страницы древнейшей истории края. Раскопки на этом острове в течение трех лет проводились нашей среднеуральской археологической экспедицией Уральского государственного университета.

Поселение Малый Шарташ III, также многослойный памятник эпохи неолита, энеолита, железного века. Наличие гончарной керамики русского облика в коллекции находок позволяет сделать вывод о принадлежности жилища к русскому поселению конца XVI – начале XVII веков.

В Палкинских поселениях наиболее древние неолитические памятники залегают глубоко в толще культурного слоя на его границе с материковой глиной. Выше обнаружены памятники эпохи бронзы. Верхние же наслоения на Нижней Макуше относятся к эпохе поздней бронза, а на Верхней Макуше – к эпохе раннего железного века. Восстанавливаются и следы пребывания здесь людей в XIII – XIV веках.

Жители обоих поселений пользовались орудиями из камня (это можно узнать из коллекции краеведческого музея).

И в Палкино и на Шарташе для изготовления орудий часто применялась зеленокаменная порода, залежи которой известны в окрестностях Екатеринбурга. Для изготовления мелких орудий охоты и быта употребляли разноцветный кварц, серый и черный кремень.

Современные исследователи жизни древних людей показывают, что освоение Урала и его заселение шло непросто, и не нужно забывать о культуре древних поселенцев. Археологические памятники древней культуры доказывают, что занятая сейчас Екатеринбургом территория была обжита 4,5 – 5 тысяч лет тому назад.

Наша «малая родина» – Екатеринбург, находится между двумя очагами мировых цивилизаций – Европой и Азией. Исследования окружающей действительности через ее прошлое открывает все новые и новые тайны.

Посетив поселок Палкино, и побывав на местах древних стоянок у озера Шарташ, увидев заболоченные места торфяника Малый Шарташ, автор работы представил, как выглядели эти места в эпоху неолита и более позднего время. Было изучено большое количество литературы, посвященное археологическим памятникам этих мест. Особое место зани-

мают работы Е.М. Берс, Н.П. Архиповой, а также сборники материалов и исследований на Среднем Урале, статьи газет и журналов. Побывав в краеведческом музее и познакомившись с отдельными коллекциями из Палкинских древних поселений и Шарташских каменных палаток, побеседовав с археологом С.Н. Савченко, приходим к выводу, что для изучения окрестностей Екатеринбурга эти археологические памятники представляют научный интерес по той причине, что вещи, сохранившиеся на береговых и торфяниковых стоянках, тождественны между собой, это древняя посуда и каменные орудия, обнаруженные на наиболее древних памятниках Екатеринбурга и прилегающих к нему окрестностей.

В эпоху неолита у озера Шарташ и по берегам реки Исеть располагались поселения племен охотников и рыболовов. О характере их труда и многообразии мастерства свидетельствуют многочисленные находки вещей этого периода.

Некоторые виды керамики эпохи неолита Поселения Малый Шарташ III и Поселение Макуша относятся к аятскому типу (срез округлый, декорированные с обеих сторон наклонными оттисками гребенчатого штампа).

Обнаруженные в поселке Палкино, у Шарташа и Малого Шарташа остатки первоначального заселения являются наиболее древними, и как бы незначительны он ни были, они представляют большой научный интерес, поскольку характеризуют древнейшие этапы развития местного общества.

Литература

1. Архипова Н.П. Природные достопримечательности Екатеринбурга и его окрестностей. – Екатеринбург, 2001.
2. Архипова Н.П. Как были открыты Уральские горы. – Свердловск, 1990.
3. Берс Е.М. Археологические памятники Свердловска и его окрестностей. – Свердловск, 1954.
4. Берс А.А. «Прошлое Урала». М., 1930.
5. Мурзина И.Я. Художественная культура Урала. – Екатеринбург, 1999.
6. Огоновская И.С. Исторический атлас Урала. – Екатеринбург, 2006.
7. Савченко С.Н., Кернер В.Ф., Чаиркина Н.М. Поселение Малый Шарташ III. Охранные археологические исследования на Среднем Урале. Выпуск 3. – Екатеринбург, 1999.
8. Тамплон Е. Озеро Шарташ // Уральский следопыт, №1. – Екатеринбург, 2003.

Давлетшина А.А.
РГУТиС, Екатеринбург

ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Влияющие на общество в целом молодежные субкультуры – сравнительно новое явление в истории человечества, феномен XX века. Появление его стало возможным, когда общество признало молодежь в качестве самостоятельного социально-культурного образования. Сегодня молодежь (45% населения Земли по данным ЮНЕСКО) – социальная группа, большая не только по численности, но и значимая с точки зрения развития цивилизационных процессов в разных странах. Основная ее социальная проблема производна от маргинальности статуса: молодые люди уже не дети, но еще и не взрослые.

Молодым присущи такие возрастные черты, как дух экспериментаторства, максимализма, сумасбродства. Этот период жизни, относительно свободный от общественных и семейных обязанностей, они стараются творчески наполнить приключениями. Сильно развитая потребность в соперничестве выражается в изобретении экстремальных, авантюрных видов спорта, в создании новых музыкальных и танцевальных направлений. Все это формирует среду молодежных субкультур.(2; 107).

В 1960-е годы западный мир содрогнулся, впервые столкнувшись с массовым открытым неповиновением молодежи, вылившемся в мощное движение хиппи, которое прокатилось волной по всей Европе. Более ранние субкультуры 1940 – 1950-х годов (зуты, теды, моды и др.), не носили столь массового характера, затрагивая лишь определенные социальные слои. С тех пор общество больше не знало покоя от подрастающих бунтарей, всякий раз грубо попирающих его нравственные устои.

Неформальное молодежное движение существует как стихийный, неуправляемый (государством) процесс, противостоящий существующей социальной ситуации. Возникновение и существование этого явления не сводится лишь к особенностям возрастной психологии, оно связано с целым рядом объективных причин.

В развитом обществе возникновение альтернативных форм культуры неизбежно, оно порождается самим фактом развитых социальных отношений. Этот процесс абсолютно здоровый и нормальный. Культура любого общества, а демократического в особенности, впитывает, ассимилирует, переосмысливает эти ответвления. Попытки запретить, уничтожить порождают наиболее уродливые формы, например, протестные, аг-

рессивные, фашиствующие группы. В целом же альтернативные формы культуры ведут к обогащению и омоложению всех существующих культур.

Поскольку культура представляет собой саморазвивающуюся систему, она выталкивает из себя, оставляет в прошлом все отжившее, сдерживающее ее развитие и одновременно вбирает, осваивает новые прогрессивные, перспективные формы и явления. (3; 150).

Молодежь, как наиболее чуткая, восприимчивая и мобильная группа первой воспринимает новые формы развития в сфере досуга со всеми позитивными и негативными явлениями. Максимум ее интересов и запросов не может удовлетворить официально существующая система социальных институтов культуры.

Условия жизни в большом городе создают предпосылки для объединения молодежи в разнообразные группы, движения, являющиеся сплачивающим фактором, формирующие коллективное сознание в этих группах, коллективную ответственность и общие понятия о ценностях.

Существует множество классификаций неформальных самодеятельных групп. По социально-правовому признаку выделяют:

- просоциальные, или социально-активные, с позитивной направленностью деятельности, например, группы экологической защиты, охраны памятников, окружающей среды;
- асоциальные, или социально-пассивные, деятельность которых нейтральна по отношению к социальным процессам, например, музыкальные и спортивные фанаты;
- антисоциальные – хиппи, панки, преступные группировки, наркоманы и т.п.

В современных исследованиях существует множество типологий молодежных субкультур. Различаясь по содержательным основаниям, они фактически подтверждают значимость стилевых особенностей молодежного времяпрепровождения.

Так, М. Топалов классифицирует молодежные объединения и группы по направленности интересов: увлечение современной молодежной музыкой; устремление к правопорядковой деятельности; активно занимающиеся определенными видами спорта; околоспортивные – различные фанаты; философско-мистические; защитники окружающей среды.

З.В. Сикевич дает несколько иную характеристику неформального самодеятельного движения молодежи с учетом того, что причастность к той или иной группе может быть связана со способом времяпрепровождения – музыкальные и спортивные фанаты, металлисты, люберы и даже нацисты; с социальной позицией – экокультурные; с образом жизни – «системники» и их многочисленные ответвления; с альтернативным твор-

чеством – официально не признанные живописцы, скульпторы, музыканты, актеры, писатели и другие.

Данные социологических опросов показывают, что при отрицании, неприятии форм досуга, предлагаемых подросткам обществом и государством, подростки вполне удовлетворены своим альтернативным, часто асоциальным, времяпрепровождением. Тинэйджеры в основном заняты дворовыми, дискотечными, рок-тусовками, прогулками по городу или просмотром остросюжетных, лишенных интеллектуального содержания боевиков, сопровождением «культовых» музыкальных групп или спортивных команд и т.п. (6; 20)

Приверженность к насилию формируется, с одной стороны, принципами группы, с другой – давлением на подростка со стороны отца или матери. Это порождает склонность разрешать конфликты силой, готовность использовать различное вооружение в драке: «Чтобы пользоваться авторитетом в своей группе, нужно уметь хорошо драться, быть физически сильным, справедливым». А драться приходится с незнакомыми подростками, с членами других групп, со знакомыми из класса, с живущими рядом. В группе практически всегда есть лица, в прошлом осужденные или вернувшиеся из мест лишения свободы, которые оказывают криминализирующее влияние на окружающих.

Поскольку субкультура – это система ценностей, установок, способов поведения и жизненных стилей, которая присуща социальной общности, пространственно и социально в большей или меньшей степени обособленной, то и субкультурные атрибуты, ритуалы, устойчивые образы поведения, ценности, как правило, отличаются от таковых в господствующей культуре, хотя с ними и связаны. М. Брейк отмечал, что субкультуры как системы значений, способов выражения или жизненных стилей развивались социальными группами, находившимися в подчиненном положении, в ответ на доминирующие системы значений. Иначе говоря, субкультуры отражают попытки таких групп решить структурные противоречия, возникшие в более широком социальном контексте.

Один из первых вопросов, который возникает перед исследователем субкультур – это вопрос о соотношении западных и отечественных особенностей молодежной жизни. Достаточно часто хиппи, панки, рэйверы или стиляги представляются следствием копирования западных образцов. Разумеется, было бы не правильным отрицать влияние западных субкультур на российские. Однако сами западные молодежные субкультуры даже при поверхностном рассмотрении обнаруживают наличие множества элементов, заимствованных из культурных традиций, подчас противоположных западной культуре, или, точнее, культуре американского (западноевропейского) среднего класса.

Особенность многих отечественных субкультур заключается в том, что они носят как бы «потешный», игровой, а не философский характер, ориентированы лишь на проведение досуга в среде единомышленников, либо на передачу и распространение информации, символов. Однако, в США, странах Западной Европы альтернативные движения, выросшие не на почве молодежных субкультур 1960 – 1970-х гг. активно участвуют в социально-политических процессах этих стран, гуманитарных программах, помощи больным, инвалидам, престарелым, наркоманам и т.п. В России, в крупных городах они носят более символический, иллюстративный, демонстративный характер, лишен глубинных основ и социально-политической значимости. Очевидно, такое различие связано как с чужеродностью, экзотичностью корней и листьев большинства субкультур, так и прошлыми и нынешними социально-политическими условиями, в которых живет и развивается наша молодежь, иными историческими традициями и национальным менталитетом. (4; 423).

«Бум» российских молодежных субкультур приходится на 80-е – начало 90-х гг. Почему-то среди исследований молодежных проблем принято считать, что этот молодежный субкультурный «бум» миновал к середине 90-х гг. На самом деле это не совсем так. С середины и до конца 90-х гг. молодежные субкультуры продолжают свое развитие, трансформацию, меняются направления, пристрастия, численность тех или иных группировок. Появляются субкультуры "любителей пива" и сообщества наркоманов, новые крайние политические объединения, пацифистские движения, различные фэнклубы, поклонники новых музыкальных течений, интернет-клубы и виртуальные сайентологи, виртуальные компьютерные сообщества, представители нетрадиционных, религиозных учений, и другие. При этом, перемещаясь из столиц в другие российские города, молодежные субкультуры постепенно приобретают новые черты и характеристики. При этом совершено непредсказуемо изменение содержательного, инструментального контекста. Зато совершенно очевидно преобладание стиля как способа выразить совершенно разными средствами одни и те же ценностные установки, выражающие молодежный поиск себя в новых цивилизационных процессах. Понимать и объяснять стилевые изменения молодежных субкультур возможно лишь исходя из представлений о тех общих социальных и культурных причинах, которые порождают культурные вариации как таковые. А молодежь непосредственно, в силу своего социализирующегося статуса, выражает эти вариации наиболее ярко и непредсказуемо.

В июне 2008 года государственной думой Российской федерации был одобрен законопроект «Концепции государственной политики в сфере духовно-нравственного воспитания и защиты нравственности детей в

России», в котором помимо других морально-важных, на взгляд государства, вещей было предложено ввести «запрет на появление в государственном или муниципальном общеобразовательном учреждении, учреждении среднего или высшего профессионального образования обучающихся и иных лиц в явно узнаваемом и очевидно идентифицируемом макияже, одежде и атрибутике гота и эмо» (5).

Закон еще не вступил в силу, и задерживать молодых людей с «очевидно идентифицируемым» макияжем, одеждой и атрибутикой только за факт их наличия милиционеры не могут. Но сразу же после одобрения законопроекта, в Красноярске прошел митинг, где «эмо» и «готы» отстаивали свои гражданские права. Это был митинг представителей молодежных субкультур эмо и готов, выступавших против законопроектов, запрещающих, в частности, появляться в обществе в розово-черной одежде, с татуировками и пирсингом. Они обратились к депутатам Государственной думы с просьбой «заняться более актуальными делами». К акции неформалов подключились нацболы, леворадикалы из «Авангарда красной молодежи» и даже представители «Молодой гвардии «Единой России», заверившие, что «готовы решать проблему».

Отметим, что раньше представители подобных молодежных объединений никогда не вмешивались в политическую жизнь. Члены «Молодой гвардии «Единой России», пришедшие на митинг, заявили, что готовы поддержать требования неформалов. «НБП вышла для политического пиара, – заявила «Ъ» глава Красноярского регионального отделения организации Екатерина Емцова. – Да, мы зашли на поле противников. Мы пытались изложить наше видение проблемы и показали, что готовы решать проблему. У нас уже есть договоренность с краевыми и региональными властями». А лидер местного отделения «Другой России» нацбол Андрей Сковородников заявил «Ъ», что «рад, что среди молодогвардейцев есть люди, которые понимают суть проблемы». «Никакого политического контекста в этом мероприятии изначально не было. Ни готы, ни эмо не входят в политические объединения. Эта акция – протест обычных граждан России против ущемления их конституционных прав», – заявил он. (1; 2).

Молодежные субкультуры существовали в том или ином виде всегда, как неотъемлемая часть общества. Ведь неформальные объединения нужны молодежи для социализации, самовыражения, развития. Большинство из них не столь опасны, как кажется со стороны. Те же готы и эмо в большинстве своем лишь играют в смерть, депрессию. Это некая театральная демонстративность, способ привлечь к себе внимание, найти единомышленников и самих себя… А запрет появляться в учебных заведениях в ином виде, в котором они хотят, вызовет отторжение уже хотя бы потому, что атрибутика для них является статусным символом, способом

сказать: «Я – это гот!». Ведь у подростков еще нет престижной социальной роли, статуса, как у взрослых (например, профессии). И поэтому для них очень важно отнести себя к какой-либо группе и выглядеть в соответствии со своим мировоззрением. На это можно возразить: школа и институт – место для учебы, а самовыражаются пусть вне их стен. Но ведь в учебных заведениях молодежь проводит значительную часть времени. И чаще всего разрыв между внешним видом в школе и внешнем видом на улице, для подростка неприемлем: ему трудно быть на уроке прилежным учеником, а во дворе – «крутым неформалом». Ведь совмещать несколько социальных ролей он научится только несколькими годами позже. К тому же, большинство неформалов – творческие, способные ребята, интересующиеся музыкой, живописью, литературой; многие из них показывают значительные успехи в учебе, конкурсах, олимпиадах. То есть нельзя сказать, что их внешний вид и увлечения мешают образовательному процессу. Напротив, они делают его интереснее и нестандартной.

У большинства молодежи входящих в ту или иную субкультуру могут быть еще психологические и семейные проблемы. Поэтому нельзя издавать законы ограничивающие способы самовыражения личности. А надо закладывать в семье, с ранних лет, культуру поведения в обществе.

Литература

1. Андреев А. Эмо и готы отстаивают свои цвета // Коммерсантъ. № 125. 21 июля 2008.
2. Волков Ю.Г. Социология. – М., 2003.
3. Гуревич П.С. Культурология: Учебник. – 4-е изд. – М., 2003.
4. Культурология: Учеб. для студ. техн. вузов. Под ред. Н.Г. Багдасарьян. – 5-е изд., испр. и доп. – М., 2004.
5. О концепции государственной политики в сфере духовно-нравственного воспитания и защиты нравственности детей в России // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.venec-vl.ru/dnv.
6. Федоров М. Молодежь, которую мы пока не потеряли // Ваш выбор. 1998. № 2.

Идерова И.В.
Ханты-Мансийск

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРАВОВОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ

Обучая школьников праву, мы ставим следующие цели: сообщить знания учащимся о правовых явлениях, чтобы они были более или менее

грамотными в сфере правовых отношений, «не плавали» в этой сложной области жизни. Но простой грамотности мало. Нужно нечто более высокое по уровню, это «высокое» – культура.

Правовая культура является главным результатом правового образования. Ее суть в концентрированном отношении человека к праву. Понятие «правовая культура» имеет и широкое значение: все то положительное, ценное, что имеется в правовой действительности (нормы и институты права, правоотношения, законность и др.). Есть точка зрения, что правовая культура является в определенной мере синонимом понятия «правового государство», так как последнее включает в себя также все общественно ценное, что дает право.

Но на пути формирования правовой культуры человека стоит немало преград и препятствий. Нередки примеры, когда школьники информированы о каких – либо законах и правилах поведения в обществе, но не спешат их соблюдать, потому, что не верят в их силу, не ценят их роль в обществе. В данном случае речь идет о правовом нигилизме.

Зачастую такое положение вещей связано с тем, что «юридически грамотные» школьники теоретически знают, как поступить в той или иной правовой ситуации, как должно быть по закону, но в жизни они сталкиваются с тем, что во всех сферах общественной жизни происходит нарушение законов.

Ребенок сталкивается с кучей несправедливостей и не найдя выхода законными способами, начинает решать свои проблемы всеми возможными путями. Ярким примером можно назвать то, что в последнее время снизилось доверие и сформировалось недоверие к правоохранительным органам и их сотрудникам. Конечно, о неблаговидных поступках указанных лиц известно многим. Но это все частные примеры и судить обо всей правоохранительной системе в целом, как о не заслуживающей доверия, неверно.

Немаловажную роль в становлении личности ребенка играют родители, большинство из которых также не верят, что государство и право стоят на страже их интересов. Сознательная жизнь этих граждан пришлась и приходится на эпоху социальной и экономической нестабильности, политических кризисов. Многим приходится не жить, а выживать, «тянуть» семью. В таких условиях существования человек рассчитывает только на себя. Люди не верят в возможность своего влияния на события, происходящие в политике, экономике страны. Поэтому не ходят на выборы, предполагая, что все это только пустая трата бюджетных денег и их личного времени. Многие дети растут именно в такой обстановке полного правового нигилизма и недоверия и неуважения к государству, и вообще к

самой власти. Родители, «вредят» детям, сами, не осознавая всю пагубность своего ошибочного отношения к праву.

В конце концов, многие и вырастают в полной уверенности, что все государственные задачи будут и должны быть решены без его участия. И учителю права в такой ситуации приходится нелегко. Появляется новая задача – не только создавать условия для формирования правовой культуры учащихся, но и работать с родителями, потому что от них зависит, реализуется данная задача или нет.

Получается, что, говоря о правовой культуре, мы говорим об уважении к праву. И тут всплывает еще одно явление права – правовой цинизм, когда люди, в том числе школьники, используют знание законов в корыстных целях. Среди учащихся в настоящий момент немало деликвентных детей, нарушающих нормы права и склонных нарушать общепризнанные правила поведения систематически. Зная, что уголовная и административная ответственность наступает с шестнадцати лет, они смело преступают закон, чувствую безнаказанность и отсутствие какой – либо ответственности.

Самым сложным периодом развития личности ребенка является подростничество. Процесс индивидуализации ребенка происходит в кризисном, конфликтном состоянии. И самое интересное, что это нормально.

Работать с подростками трудно, они стремятся к социальной значимости, их интересует только собственная личность; ведущей потребностью является потребность в самовыражении, которая объясняется появлением чувства взрослости. В случаях, когда учитель поставит в неловкое положение учащегося подростка, педагог может надолго потерять авторитет и доверие данного учащегося, мнение учителя ничего не будет значить для подростка. И найти выход из сложившейся ситуации будет крайне сложно. Поэтому при работе с данной возрастной группой любой учитель должен помнить, что он может быть референтен только при уважительном уважении к личности подростков.

Учитывая, все перечисленные обстоятельства, препятствующие формированию правовой культуры учащегося, учитель права должен правильно сформулировать стоящие перед ним задачи. Правовая культура подразумевает именно уважение права и осознание его ценности необходимости его соблюдения не из-за страха перед наказанием, ответственностью, и сюда же относится понимание значимости функционирования права и его институтов.

Задача учителя права – сформировать правоуважение, доказать разумную неразрывную связь прав и обязанностей человека, воспитывать ответственного гражданина своей страны. Следует помнить, что важно не только и не столько знание права, как моральный выбор человека, сфор-

мированность его активной жизненной позиции. Это и является как раз показателями развитости правосознания человека.

Правосознание – это составная часть правовой культуры. А правовая культура, в свою очередь, является элементом культуры в целом, и поэтому не может полноценно развиваться без фундамента – элементов нравственной культуры – совести, чести, правдивости, чувства собственного достоинства. Знание того, что «хорошо», а что «плохо», помогает освоить первые сведения о праве. И, вообще, уровень общей культуры человека играет немаловажную роль при формировании правовой культуры.

Итак, учитель права в своей деятельности сталкивается со следующими проблемами: правовой нигилизм учащихся и их родителей, правовой цинизм, возрастные особенности учебной группы, влияние внешней среды, в том числе, СМИ, телевидения, сверстников. Поможет педагогу в реализации поставленных целей: личностный подход к каждому учащемуся, правовая работа с родителями, анализ негативной информации, полученной из СМИ, ТВ, подчеркивание личных достоинств подростка, его социальное одобрение.

Еще раз важно отметить, что основа правовой культуры – юридические знания. Но, конечно, одних знаний и умений их применять недостаточно для покорения вершины правовой культуры. Следующая ступень – правовые чувства, и, прежде всего, – чувства ответственности, справедливости, уважения к праву. Если не воспитаны положительные чувства, отношения, сами по себе правовые знания, умения в нравственном отношении могут быть нейтральными. Благодаря правовым чувствам, право приобретает для конкретного человека ценность. Человек, чувственно положительно относящийся к праву, по меньшей мере, не станет правонарушителем, а это уже очень значимо в масштабах всего государства.

Хотя пассивная законопослушность, в конце концов, может привести к атрофии даже самых устойчивых качеств личности. Важно еще быть способным отстаивать законные права – свои и других людей, не мириться с нарушениями закона, которых, к сожалению, в настоящее время очень много, и у людей теряется вера в законность как принцип демократического права.

Учитель права должен убедить учащихся, донести до них, что человек, обладающий развитой правовой культурой, способен помочь людям, попавшим в беду. Именно из таких людей должно состоять гражданское общество, именно они должны строить правовое государство в России.

В настоящее время перед учителем права стоят следующие препятствия на пути развития правовой культуры: правовой нигилизм и цинизм учащихся и родителей, возрастные особенности учебной группы, влияние на сознание и поведение учащихся условий внешней среды, в частности,

средств массовой информации, телевидения, компании сверстников. Можно предложить следующие способы преодоления данных проблем: создание условий для самоутверждения каждого учащегося, ознакомительно-правовая работа с родителями учащихся, аргументированное отрицание антиправовой информации из СМИ, ТВ, убеждение учащихся в значимости права в ходе совместной деятельности и преодоление всех негативных условий внешней среды.

Кашникова Е.Ю.
РГСУ, Екатеринбург

О РАЗВИТИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ

Настоящий этап развития человечества – это период информационного общества, в котором главными продуктами производства являются информация и знания. При этом информация выступает в качестве важного стимулятора изменения качества жизни человека, признается ее культурная ценность, формируется информационное сознание. Появляется новый феномен развития личности и общества, получивший название информационной культуры.

Взяв за основу положения В.Н. Михайловский (4; 56), О.И. Соколовой (6; 1), можно определить сущность информационной культуры как нового типа общения, дающего возможность свободного выхода личности в информационное бытие; как свободу доступа к информационному бытию на всех уровнях от глобального до локального; как нового типа мышления, формирующегося в результате освобождения человека от рутинной информационно-интеллектуальной работы и определяющего ориентацию личности на саморазвитие и самообучение.

В настоящий момент, выстраивая отношения во всех жизненных сферах, и в сфере образования в частности, следует исходить из положения о том, что в информационном обществе качество жизни так же как перспективы социальных изменений и экономического развития в возрастающей степени зависят от информации и ее эксплуатации.

Современным социальным заказом для высших учебных заведений является подготовка специалиста, отвечающего требованиям информационного сообщества, обладающего соответствующей информационной культурой, информационным мировоззрением, необходимыми для его дальнейшей профессиональной деятельности.

Информатизация и компьютеризация требуют от обучающих и обучаемых нового мышления, знаний и навыков, призванных обеспечить

их адаптацию к реалиям компьютеризированного информационного общества. Поэтому в рамках вузовской подготовки следует уделять особое внимание вопросу формирования информационной культуры студентов.

Информационная культура студентов вуза представляет собой составную часть общей культуры личности как системной характеристики человека, которая позволяет ему эффективно участвовать во всех видах работы с информацией.

Информационная культура предполагает, что человек должен быть готов создавать, принимать, сохранять и передавать информацию. Она включает информационную грамотность и компетентность.

Понятие «информационная грамотность» было введено в научный оборот в 1977 году в США и использовано в национальной программе реформы высшего образования. Информационная грамотность предполагает способность личности выявлять, размещать, оценить информацию и наиболее эффективно ее использовать (3; 59).

Информационная компетентность, по определению М.А. Холодной (7; 153), – это особый тип организации предметно-специфических знаний, позволяющий принимать эффективные решения в соответствующей области деятельности.

Н.Х. Насыровой составляющими информационной компетентности называются мотивация, потребность и интерес к получению знаний, умений и навыков в области технических, программных средств и информации; совокупность знаний, отражающих особенности современного информационного общества; знания, составляющие основу поисковой познавательной деятельности; способы и действия, определяющие операционную основу поисковой познавательной деятельности; опыт поисковой деятельности в сфере программного обеспечения и технических ресурсов; опыт отношений в сфере «человек – компьютер» (5; 1).

Информационная компетентность студента подразумевает знание способов получения и передачи разнообразной информации, владение современными информационными технологиями в образовании и вне этой сферы. Она развивается на основе сложной совокупности образовательных, методологических и общекультурных знаний и практических умений.

Интернет играет особую роль в формировании у студентов информационной культуры, которая предполагает знания и навыки эффективного поиска и использования информации. Он выполняет информационную, культурную, образовательную и досуговую функции. При этом для студентов информационная и образовательная функции Интернета являются приоритетными.

Интернет предоставляет широчайшие возможности свободного получения и распространения научной, деловой и познавательной информации. Глобальная сеть сегодня связывает практически все крупные научные организации мира, университеты, информационные агентства и издательства, образуя гигантское хранилище данных по всем отраслям человеческого знания. Виртуальные библиотеки, архивы, ленты новостей содержат огромное количество текстовой, графической, аудио- и видеоинформации.

Использование Интернета в процессе вузовского обучения способствует улучшению организации и обслуживания учебных мест; рационализации методов трудовой и учебной деятельности; повышению творческой активности студентов и улучшению качества подготовки специалистов.

Компьютеризация и информатизация учебного процесса предотвращает диспропорции между уровнем развития техники и технологии и уровнем организации труда студентов и преподавателей.

Компьютеризация и информатизация учебного процесса обеспечивают возможности:

- надежного хранения информации в нескольких копиях;
- многоаспектного поиска данных по различным признакам;
- обращения к каталогам и иным информационным ресурсам в режиме теледоступа по каналам связи, а также к базам данных на дискетах;
- выхода в отечественное и мировое информационное пространство, включая доступ к полнотекстовым документам и базам данных Интернет – библиотек, информационных служб и отдельных организаций.

Формирование информационной культуры с помощью Интернета начинается с освоения элементарной компьютерной грамотности, необходимой для подготовки квалифицированного пользователя, с помощью электронных устройств легко ориентирующегося информационном потоке. Для развития информационной культуры необходимы знание основных Интернет- и компьютерных характеристик, поисковых систем, методики поиска информации в Интернете; умение работать с различными источниками информации в любой форме и на любых носителях; владение методикой ведения личных информационных картотек и правилами библиографического оформления Интернет-источников; знание особенностей и этапов компьюторизированного документооборота в профессиональной области; владение основными способами передачи и хранения информации; мотивационная готовность к использованию современных информационных технологий в решении профессиональных задач.

Определяя ориентиры развития информационной культуры студентов вуза, мы учитываем положение Л.К. Лободенко (2; 65) о многокомпонентности данного явления. Исходя из этого, ставятся задачи развития у студентов вуза культуры потребления информации (сознательно избранный информационный образ жизни, информационные приоритеты); культуры выбора информации (системный взгляд на информационную среду общества; умение анализировать информационную обстановку); культуры поиска информации (знание номенклатуры информационных услуг, предлагаемой библиотеками, умение использовать СБА и другие источники поиска; владение алгоритмами оптимального поиска); культуры переработки информации (аналитико-синтетическая деятельность); культуры освоения и использования информации (участие в научных мероприятиях и публикациях, использование достижений науки и техники в практической деятельности); культуры создания библиографической информации; культуры пользования компьютерной и оргтехникой; культуры передачи информации (информационно-коммуникативная деятельность); культуры распространения информации.

Обеспечивая развитие информационной культуры студентов, необходимо уделять внимание процессам аналитико-синтетической деятельности; осмыслению информации; запоминанию информационных единиц; творческому процессу создания новой информации и нового знания.

В процессе обучения в вузе при изучении различных дисциплин важно формировать и совершенствовать у студентов навыки пользования виртуальными библиотеками, каталогами Интернет-версий литературных журналов, данными сетевых информационных агентств, новостных лент, блогов и архивов; знакомить с возможностями сетевого общения (электронная почта, форумы, клубы, кружки, виртуальные сообщества людей, объединенных общими интересами). Важно, чтобы в процессе обучения в вузе студенты приобрели первый опыт участия в жизни научного и творческого мира с помощью Интернета. С этой целью используются обмены научной и творческой информацией в рамках виртуальных симпозиумов, конференций и круглых столов, олимпиад и конк урсов, проводимых в образовательных целях.

Таким образом, сегодня благодаря компьютеризации и информатизации расширяется спектр оказываемых образовательных услуг, повышается их качество, создаются более комфортные условия работы студентов и преподавателей, что способствует успешному решению задач развития информационной культуры студентов вуза.

Литература

1. Ершов А.П. Информатизация: от компьютерной грамотности учащихся к информационной культуре общества // Коммунист. – 1988. – №2.
2. Лободенко Л.К. Информационная культура библиографа: Специфика, структура и пути формирования: Дис. канд. пед. наук. – Новосибирск, 1998.
3. Медведева Е.А. Основы информационной культуры (программа курса для вузов) // Социс. – 1994. – № 11.
4. Михайловский В.Н. Формирование научной картины мира и информатизация. – СПб., 1994.
5. Насыровой Н.Х. Технология развития информационной компетентности студентов гуманитарных факультетов // http://www.ksu.ru/gum_konf/ot1.htm
6. Соколова О.И. Информационная культура преподавателя как необходимый компонент современного образования // Педагогическая наука и образование в России и за рубежом: региональные, глобальные и информационные аспекты. – Выпуск 1. – 2003 // http://rspu.edu.ru/university/publish/pednauka/2003_1/08sokolova.htm.
7. Холодная М.А. Психология интеллекта: парадоксы исследования. – Томск; М., 1997.

Киндлер Е.А.
УрГПУ, Екатеринбург

ДИСКУРСИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК МЕТОД ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ-БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Формирование эстетической компетенции в процессе преподавания философско-культурологических дисциплин предполагает выявление их педагогического потенциала, а также путей его реализации. Основываясь на положениях П.С. Гуревича и М.С. Кагана, выделяющих философско-культурологические дисциплины в качестве методологии осмысления единства культуры во множестве ее проявлений, мы определяем педагогический потенциал данных дисциплин как возможность обучения студента теории и практике системного анализа социокультурных феноменов, как способ осмысления художественно-эстетической реальности, а также как источник формирования ценностных ориентаций. В качестве средства реализации педагогического потенциала нами обосновывается

дискурсивная модель преподавания философско-культурологических дисциплин, позволяющая применять философско-эстетические теории в качестве инструмента анализа практик искусства. Обоснование строится, с одной стороны, на определении характерных проблем в образовательном процессе, связанных со схематизацией и исключительной персонификацией или локализацией философского знания, с другой стороны, на определении парадигм дискурсивного обучения.

Тенденции предельной персонификации или локализации философского наследия автора, являющиеся, как правило, характерными для вузовского образования, если и оказываются функционально оправданными в решении задачи приобретения студентами общих знаний о предмете и объекте философии культуры, то встречают значительные затруднения при достижении цели – овладении методологической компетенцией. Студент усваивает схему философских идей какого-либо автора, но не в силах применить ее для осмысления многочисленных социокультурных проблем. Очень скоро в связи с неприменимостью забывается и сама схема. Схематизация через предельную персонификацию и локализацию ограничивает и разрушает естественную логику аккумуляции смыслов в культуре, так как не учитывает двух аспектов: во-первых, наличие разнородных, подчас противоречивых мировоззренческих принципов на различных этапах жизни и творчества автора, во-вторых, аксиологическая полипарадигмальность, противоречия внутри общественной реальности, социально-исторические изменения – все то, что порождает великое множество интерпретаций одного философского текста.

Дискурс же строится не на ограничении, а на расширении означаемого, его включении в новые контексты. Целью дискурсивного преподавания философско-культурологических дисциплин является формирование представления студента о том, каким смыслом наполнен мир философа в контексте культурного существования, как соотносятся разнонаправленные смыслы и как возможно установление диалога между ними, какой новый смысл порождает диалог. В основу прочтения заложен принцип диалогизма, поскольку «диалог» и «дискурс» предельно близкие понятия. Сам принцип имеет с позиций современной гуманитарной науки онтологический статус. Можно вспомнить М.М. Бахтина утверждавшего, что быть значит общаться диалогически – все кончается с окончанием диалога. В рамках данной системы творчество философа предстает как открытая, функционирующая система, как живая, движущая сила искусства и культуры с их многообразными и бесконечными перспективами, стремлением к Абсолюту. Кроме этого основополагающий принцип дискурсивной модели – диалогичность смыслов – связан с одним из главных прин-

ципов профессионального обучения учителя/преподавателя культурологии – принципом преемственности и последовательности (В.В. Осетров).

В ходе наблюдения за образовательным процессом нами было выявлено, что формирование эстетической компетенции осложняется на этапе изучения художественно-эстетической реальности XX века. Недостаточное представление о смене классического на неклассический и затем постнеклассический тип философской культуры приводит студента к непониманию и ценностному неприятию парадоксального характера искусства модерна и постмодерна, неумению анализировать памятники.

В качестве одного из методов решений проблемы восприятия и понимания студентами художественно-эстетической реальности XX века мы предлагаем дискурсивную педагогическую интерпретацию иррациональной немецкой философии (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше). Ввиду того, что дискурс А. Шопенгауэра и Ф. Ницше значительно определил совокупность эстетических и социальных особенностей новейшего времени, данная интерпретация может быть обоснована в качестве возможной формы обучения теории и практике системного анализа, позволяющая, с одной стороны, обращаться к парадоксальной эстетике, а с другой, сочетать в анализе неклассическую и постнеклассическую парадигмы.

Проведя собственное исследования и основываясь на положениях по влиянию философии Ф. Ницше (Э. Клюс, В.В. Бычков, М. Коренева, Ю.В. Синеокая, Б.Б. Коваль, Б.В. Маркова, С.Ф. Одуев, П.П. Гайденко) мы выделили семь основных контекстов дискурса его философии в художественно-эстетической реальности XX века: *1. Индивидуалистический нонконформизм и концепция сильной личности, 2. Проблема декаданса и кризиса культуры, 3. Переоценка ценностей, 4. Отчуждение, мотивы одиночества и абсурда человеческого бытия, 5. Религиозная сторона творчества Ф. Ницше, 6. Стилистический контекст, 7. Идеологическая версия.*

1. Индивидуалистический нонконформизм и концепция сильной личности. Аккумуляция смыслов в данном контексте связана с порождением симулякров в русской вульгарной литературе начала XX-го века (П.Д. Боборыкин, М. Арцыбашев, А. Вербицкая, В. Ропшин), в художественных практиках, выражающих идеологию фашизма и американской массовой псевдокультуре (Образ супермена и типология героев основной продукции Голливуда). Одним из аргументов в пользу ограниченности подобной интерпретации, могут выступать гуманистические литературные трактовки сверхчеловека и воли к власти: Т. Драйзер, Г. Ибсен, У.Б. Йейтс, Р. Киплинг, М. Кундера, А.И. Куприн, Д. Лондон, О. Уайльд, Э. Хэмингуэй, Б. Шоу. Данная ситуация свидетельствует о разнонаправленности дискурса. Можно отметить и присутствие дискурсов одного в

другом на примере трактовки предназначения творца искусства в концепциях революционного романтизма (Е. Андреевича и А.В. Луначарского), воспринятых писателем М. Горьким. Индивидуалистический нонконформизм у Ф. Ницше связан с проблемой свободы творчества. Философ исходит из критериев внеморальной трактовки личности творца, поскольку мораль в отличие от эстетического критерия не соответствует полноте жизни. Такая трактовка во многом определяет художественное сознание XX века. Если рассматривать изобразительное искусство, то в качестве примера можно вспомнить А. Матисса, С. Дали, М. Эрнста, М. Дюшана, а также многочисленные арт-практики, в которых сам творческий акт художника понимается как произведение искусства.

2. Проблема декаданса и кризиса культуры.

Начало прошлого столетия – это время научно-технической революции, которая усилила антагонизм между культурой и цивилизацией, между произведениями искусства и массовой художественной продукцией. Через диалог с Ф.Ницше, который видел в цивилизации симптом вырождения культуры и творческого начала личности художника, оформляются культурфилософские и литературные критические традиции XX-го века. *Культурфилософские интерпретации:* Т. Адорно, А. Белый, Н.А. Бердяев, А. Гелен, Г. Зиммель, Леонтьев, Г. Маркузе, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, О. Шпенглер, Э. Юнгер, К.Ясперс. *Литературные версии:* А. Блок, Г. Гессе, Т. Манн, О. Уайльд. Так, например, по Г. Зиммелю первенство техники охватило область эстетики и искусства: в музыке подлинный смысл произведения заменен виртуозностью исполнения, в живописи главными проблемами становятся проблемы цвета и красок, а не значимость содержания и его воплощение в ясных формах, в поэзии выразительные средства господствуют над живым чувством.

3. Переоценка ценностей.

Ценностная девальвация находит в XX веке широкую художественную трактовку. Для футуризма, например, как и для Ф. Ницше характерны демонстративный разрыв с традицией, концептуальное отрицание всех ценностей прошлого, недоверие к настоящему во имя любви к «вещам и призракам будущего» (Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»). В фовизме, абстракционизме, сюрреализме, супрематизме реальный мир обесценен, что подталкивает художников к моделированию собственных миров, уходу в бессознательное, сон, галлюцинацию, беспредметность. В дадаизме и арт-практиках уже само искусство теряет художественную ценность, лишается статуса серьезности и критериев объективного суждения.

Данный аспект заслуживает особого внимания в формировании эстетической компетенции будущих учителей культурологии, поскольку

связан с развитием способности студента интерпретировать – а затем и обучать интерпретации – памятники (объекты, артефакты) искусства (арт-практик) XX-го века, большинство из которых не имеют общепризнанной ценностной трактовки, вызывают полемику относительно легитимности и практически невозможны для традиционного анализа через классические установки единства формы и содержания, идеи и выражения, образа и мысли. Как показывает наблюдение, традиционная серия последовательных вопросов: что изображено на картине, что дает основание так считать – не является универсальным средством получения удовлетворительных ответов, поскольку прочное основание не может быть возведено на бессознательном, беспредметном, инстинктивном, случайном, хаотичном. Схема перестает действовать при анализе хотя бы таких знаковых для XX века работ как «Черный квадрат» или «200 банок супа». Уместно вспомнить и С.Дали, утверждавшего, что, если художник понимает свою картину, ему не следовало ее писать. Парадоксальность, паракатегориальность эстетики XX века, ее внерациональный, как правило, и внеморальный характер предполагают поиск иных подходов. Одним из них может выступить интерпретация дискурса иррационализма А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

Так, к примеру, интерпретация в обозначенном контексте, позволяет определить пути к пониманию эстетики супрематизма. Несмотря на противоречивое отношение к философии Ф. Ницше, К. Малевич в своих философско-эстетических работах также подошел к проблеме обесценивания гражданских, религиозных и эстетических ценностей (фабрика, церковь, искусство), что выразилось на практике в создании беспредметной реальности, пребывающей вне ценностного суждения. Своеобразие мотивов отрицания и созидания в творчестве немецкого философа и русского художника также имеют сходства. В трактовке К. Малевича личность подходит к пределу обесценивания смысла, к границам Ничто, за которыми предчувствуется Нечто. У Ф. Ницше предельное отрицание существующей культуры, готовое обнажить варварские инстинкты, сферу Ничто, соединяется с провидение образа Сверхчеловека. Цитата Ф. Ницше: «Будешь долго всматриваться в бездну и бездна посмотрит в тебя» («По ту сторону Добра и Зла») может служить своеобразным комментарием к самой известной работе авангардиста.

4. Отчуждение, мотивы одиночества и абсурда человеческого бытия,

Тема – впервые понятая в веке XIX А. Шопенгауэром как проблема, связанная с кризисом теоретического субъекта, пониманием абсурдности самих основ жизни, и пережитая Ф. Ницше как личная драма, которая с одной стороны явилась глубинным истоком гениальных прозрений,

а с другой привела к помешательству – стала частью ментальности XX-го столетия. Данные мотивы не только пронизывают философские работы мыслителя, но особенно ощутимы в его лирике. Например, стихотворение «Кошмар»: «Ко мне опять вливается волною / В окно открытое живая кровь.../Вот, вот ровняется с моею головою/ И шепчет: я – свобода и любовь!/ Я чую вкус и запах крови слышу.../ Волна ее преследует меня.../ Я задыхаюся, бросаюся на крышу.../ Но не уйдешь: она грозней огня/ Бегу на улицу...Дивлюся чуду: /Живая кровь царит и там повсюду.../ Все люди, улицы, дома – все в ней!../И не слепит она, как мне очей,/ И удобряет благо жизни люду,/ Но душно мне: я вижу кровь повсюду!»

Удивительным образом созвучны философии и литературе экзистенциалистов строки Ницше, в которых ощущается какая-то надорванность духа, заглянувшего за кулисы привычного существования и увидевшего свою обреченность на гибель. Так, у Л. Шестова появляется антиномия трагического и обыденного. Герои его парадоксальной критики (писатели, философы), прожив (просуществовав) благополучно несколько десятилетий, неожиданно для себя оказываются лицом к лицу со своим прошлым, переставшем являться отрезком благополучной и мудрой жизни, дорогой к намеченной цели. То, что было до злополучного момента, не имеет больше никакого смысла – то, что сияет впереди с общепринятой точки зрения не более чем помешательство. Достоевский после того, как оказался стоящим в колонне приговоренных к расстрелу, отправляется на муки каторги и после этого уже никогда не вернется к образам чистых душой, светлых, добрых, наивных альтруистов как герой «Белых ночей». Их место займут Раскольников, Ставрогин и Иван Карамазов – натуры с целым комплексом противоречий в душах. Теория Л.Шестова – это теория одного дня, когда человек навсегда теряет уверенность, что будут и дальше какие-то дни и что они вообще когда-то были. Колоссальный скепсис, поселившийся в душах, контрастирует с уверенностью, что высшая истина незыблемо существует – она только перестала быть очевидной и доступной для понимания остальных. Все подвергается сомнению (лейтмотивом проходит неочевидность результатов простого арифметического действия – 2х2=5).

А. Камю, как и Л. Шестов, обращаясь к мифу, показывает трагедию современного человека, который приходит к осознанию неизбежной бессмысленности собственной жизни, задумываясь над ней. Все же страдания Сизифа от выполнения тяжелейшей и ненужной работы обретают границу, когда влюбленный в бытие бунтарь покоряется судьбе, постигает ее неотвратимость и свою собственную обреченность.

А.В. Гулыга, анализируя творчество Ф. Кафки, Э. Ионеско, С. Мрожека определяет главные темы отчуждения личности: отчуждение

искусства, власти, правосудия, профессии, сексуальное отчуждение. Исследователь показывает, как абсурд, жестокость, беззаконие, униженность человека, метафорически изображенные австрийским писателем, становятся ужасной реальностью XX-го столетия.

Знаковой для мироощущения рубежа XX – XX веков становятся картины «Крик», «Мадонна» Э. Мунка. Влияние философии Ф. Ницше на творчество художника отмечается самим художником в дневниковых записях, а также подчеркивается в биографических источниках.

5. Религиозная сторона творчества Ф.Ницше

Ф. Ницше, воспринятый на Западе преимущественно как враг христианства, вызвал в России интерес как обновитель религии. Исследователями подчеркивается связь Ницше с духовными и эстетическими исканиями русских религиозных философов. Своеобразием серебряного века явился синкретизм различных элементов духовной культуры. Философия переплелась с искусством и стала находить выражение в практиках (например, религиозно-философские собрания у Д.Д. Мережковского). Творчество Ф. Ницше, представляющее собой нерасчленимую связь философии с филологией и эстетикой, а также с психологией самого автора было схоже с подобными формами философствования. Не принадлежал Ф. Ницше и к так называемым «кабинетным затворникам», в чем обнаруживается его близость отечественным мыслителям, для которых философия также выступала как сила, преобразующая жизнь. Творчество Ф. Ницше представляется совершенно отличающимся от традиционных систем: материализма, позитивизма, классического идеализма – переставших быть удовлетворительными. Религиозная сторона творчества раскрывается в двух направлениях. Во-первых, проблемы, связанные с поиском человеком собственного качества, субстанций своего бытия, проблемы самосовершенствования и самопреодоления. Во-вторых, проблемы созидания иного типа культуры, противоположного культуре христианской.

Проблемы первого свойства были глубоко исследованы, развиты, продолжены в творчестве В.С. Соловьева, Д.Д. Мережковского. Также они повлияли на формирование позиций религиозной экзистенциальной философии, что нашло отражение в работах Н.А. Бердяева, Л. Шестова; идейно близка к которым и работа К. Ясперса «Ницше и христианство». Второй аспект религиозной стороны Ф. Ницше повлиял на мысль А. Белого, А. Блока, Д.Д. Мережковского, В.И. Иванова.

Христианско-дионисийский миф пронизывает творчество символистов. Так, например, у А. Блока можно обнаружить дискурс аполоновского (просветленного, гармонического) и дионисийского (темного, экспрессивного) Ф. Ницше в трактовке эстетики символизма. Поэт в понимании

А.Блока является теургом, который обладает изначальной свободой в мире и эзотерическим знанием о нем. «Золотой меч» поэта озаряет те миры, откуда слышен голос, музыка и рождаются неясные лики. Жизнь, утратившая способность прозревать светлые миры становится искусством. Темные миры так же реальны. Революция – это мятеж темных миров, погасивших золотой меч. Творческая личность не может снова его найти, потому что превращается из пророка в поэта, желая ясности и пластики. Свет и Тьма у А. Блока не только понятия эстетической теории, но, как полагают многие исследователи, и глубинные образы самой поэзии. В частности, К.Чуковский в своем прочтении лирики А.Блока ассоциирует Прекрасную даму с антиподом Тьмы. Исследователь склоняется к тому, чтобы трактовать сборники «Ante Lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме» так, как если бы это был единый цикл мифических сказаний об изначальном господстве Тьмы и, наконец, озарившем ее Свете.

В концепции творчества и в самом творчестве композитора А. Скрябина обнаруживается связь с эстетической трактовкой Ф. Ницше музыки как дионисийского культурного начала.

6. Стилистический контекст.

Стиль «Новой души» философских текстов Ф. Ницше (А. Белый), во многом определил поэтику символистов, а также нашел «преемников» – прежде всего Л. Шестова и В.В. Розанова. Ф. Ницше стал кумиром для Л. Шестова, который в своем творчестве не только развивает идеи немецкого философа, но и стремится воспроизвести его манеру письма. Однако стилевая система русского экзистенциалиста представляет собой несколько иной феномен, нежели манера письма Ф. Ницше. Ведущим здесь становится супертекстовая единица. Ключ к раскрытию, различению супертекстовых единиц, которые заложены в совокупности на первый взгляд разрозненных афоризмов, у Л. Шестова нужно искать в культурно-историческом образе-символе, являющимся лейтмотивом всей книги. (Достаточно вспомнить образ Христовых мук в его эссе «Гефсиманская ночь»). Для творчества Л. Шестова, как и для всей экзистенциальной поэтики, характерно наличие мифологемы, которая становится семантическим ядром текста (например, Сизиф у А. Камю).

Стилистические параллели в творчестве Ф. Ницше и В. Розанова существуют вместе с параллелями тематическими. Необычным представляется тот факт, что В. Розанов был удостоен звания «русского Ницше» – автор столь многочисленных уничижительных и уничтожающих высказываний о немецком философе. Выделение параллелей в стиле двух этих философов должно начинаться с выделения внутренней основы этого стиля. Сравнение стиля как совокупности изобразительно-выразительных средств, если и возможно, то не весьма уместно в силу различия культур-

ных традиций и языка. Скорее здесь и подходит лаконичное определение В. Розанова: «Стиль есть душа вещей» (Розанов В.В. Опавшие листья). В понимании произведений В. Розанова и Ф. Ницше оказывается необходимым вчувствование в их особый и тонкий душевный мир. Частые переходы от собственно философствования к лирике, автобиографии делают родственными стили писателей. Они словно и не заботятся о читателе, лишь одиночеству открывая сокровенное. Тому свидетельство уже названия произведений: у Ф. Ницше – «Человек наедине с собой», «Мыслитель наедине с самим собой», у В. Розанова – «Уединенное». Между тем очевидны и серьезные различия. Если Ф. Ницше стремится структурировать свои мысли, обозначить разделы, то В. Розанов сознательно избегает такой практики. Мысль Ф. Ницше, хотя и открыта к интерпретации, является гениальной по своей законченности. Слова философа о выдающейся цитате, способной отменить целые книги, в равной степени можно отнести к нему самому. В. Розанов «фиксирует» «полумысли», «полувздохи», часто в его книгах встречаются многоточия и существует недосказанность.

Можно отметить и другие аспекты языкового дискурса. Размывание граней между философским текстом и художественной прозой, совершенное в книге «Так говорил Заратустра», привело к складыванию традиции философского романа Т. Манна и Г. Гессе. В этой связи многие литературоведы называют Ф. Ницше основоположником данного жанра. Философский текст немецкого мыслителя, часто напоминающий дневниковые записи, наполненный психологическими наблюдениям, резкими сменами настроений оказывается предтечей литературы потока сознания. Музыкальность главной книги Ф. Ницше, которая подчеркивается А.К. Свасьяном и другими исследователями, сделала возможным появление симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» (Р. Штраус).

7. Идеологическая версия Ницше.

Дискурс Ф. Ницше в практиках XX века среди мыслителей века XIX может быть сравним, пожалуй, только с дискурсом К. Маркса. Историческая судьба этих философов схожа и тем, что культурные практики не так давно ушедшего столетия наградили их дурной славой. В Европе Ф. Ницше обвиняли с начала в том, что его учение стало идеологической подоплекой первой мировой войны, затем в том, что дало импульс к образованию национал-социалистической идеологии; в последующие годы связывали зачастую с деятельностью различных экстремистских групп националистического характера. В России философия Ф. Ницше также связывалась с той или иной практикой, обычно неправомерно по замечанию Ю. Синеокой.

Педагогическая интерпретация дискурса в данном контексте также заслуживает внимания в аспекте формирования эстетической компетенцией, так как позволяет выработать у студентов критическое отношение к художественным практикам, выражающих идеологию фашизма и национализма, произвольно заимствующих философские образы и идеи Ф. Ницше. Доступ к таким практикам, к сожалению, открыт в связи с отсутствием цензуры в интернет-пространстве. Кроме того, она позволяет выработать ценностное отношение студента к циничным попыткам массового псевдоискусства эстетизировать фашизм, придать ему оттенок комичности.

На основе анализа и систематизации положений и зарубежных исследований выдвигается ряд аргументов в пользу несостоятельности связей между философией культуры Ф.Ницше и фашизмом, которые мы используем и в педагогической практике.

Убедительной представляется аргументация Б.Х.Ф. Таурека, различные модификации которых можно встретить у Б. Коваля, Ю. Синеокой, Б. Большакова, А. Паникина.

Первый аргумент строится на отделении Ф.Ницше и фашизма. Как должно было бы потускнеть его учение, чтобы сделаться принадлежащим к фашизму. Ницше-романтик, Ницше-философ творчества препятствует ограниченным политическим выводам.

Фашизм имеет и другие литературно-философские источники помимо произведений немецкого имморалиста. Влияние на убеждения Б. Муссолини имели итальянские националисты Ж. Сорель, В. Парето. В фабрикации своего мифа фашисты использовали работы Р.Вагнера, С. Шамберлена, активно цитировали учение о порабощении душ мыслителя Возрождения Н. Макиавелли.

Не все идеологи фашизма признавали Ф. Ницше своим предтечей. Чаще подчеркивалось размежевание во взглядах. Например, Дж. Джентилле: «Легенда о фашизме как о ницшеанской жестокости, которая презирает культуру и топчет ее ногами, не имеет ничего общего с действительностью. Фашизм – это духовное самообладание» (B.H.F. Taurec. Nietzsche und der Faschismus) .

Философ оказал влияние на гуманистические теории. Следовало бы в первую очередь обвинить тех, кто нашел в философии Ф. Ницше нишу для своих подсознательных устремлений.

В истории нет ни одной политической организации, применяющей философию на практике, деятели которой переписали бы ее без искажений, частью сократив, частью напротив увеличив. С таким же успехом можно обвинять Платона в образовании всех тоталитарных режимов, Христа в кострах инквизиции, гонениях на раскольников, Мухаммеда в

деятельности современных исламистских организаций, многочисленных террорах фанатиков и экстремистов.

Существуют и другие аргументы. А.К. Свасьян. выделяет три аспекта, расхождение взглядов в которых наиболее очевидно: пангерманизм, антисемитизм, русофобия. Автор статьи «Фридрих Ницше – мученик познания» использует интересный прием, от которого критика становится наиболее сильной: он, воздерживаясь от комментария, оставаясь в стороне, предоставляет Ф. Ницше право оправдать себя. Приводятся цитаты самого немецкого мыслителя, которые в корне опровергают все эти три обвинения.

Стратегия современной дискредитации Ф. Ницше (С. Бугера) строится прежде всего на расширении понятий национал-социализма, фашизма, акцентировании внимания на их коннотативной структуре. Понимание данных феноменов в качестве политических – что подчеркивается во всех словарях – делает очевидной меру различий.

Неправомерность представления о связи Ф. Ницше с идеологией фашизма явствует также из ограниченного или тенденциозного понимания советскими исследователями феномена воли к власти, образа сверхчеловека и элитарных концепций (С.Ф. Одуев). Такая критика теряет актуальность в связи с общей переоценкой ценностей советской эпохи.

Для формирования целостной картины предлагается рассматривать слабо-и-сильноконтекстность данного дискурса: не только в политическом контексте, но и в контексте отношения к психологии, способной породить фашизм. Для этого мы обращаемся к тем авторам, которые в XX веке стали непосредственными свидетелями ситуации фашизма.

У А. Камю Ф. Ницше понимается как бунтарь рубежа веков. Философ считает, что после речей Заратустры в мир пришли другие мучительные и сакраментальные темы абсурдной мысли. Ф. Ницше мечтал о том, что человек станет в будущем безмерно сильным, А. Камю и его поколение натерпелось от этой безмерной силы. То, что Ф. Ницше считает мерой и нормой сильного, Камю, безусловно, расценивает как жестокий бунт. Современное общество оказывается недостойным оценить потенциал философского бунта, особенно если его последствия никем не корректируемые вносят в жизнь дух хаоса и гибели. Уместно вспомнить роман Т. Манна «Доктор Фаустус», герой которого рассматривается как метафора философского гения Ницше. Роковая эпоха в романе рисуется автором, нашедшим в себе силы от нее дистанцироваться и увидеть зло, которое, завладев даже самой прекрасной душой, разрушает сначала ее, а потом вырывается наружу, чтобы губить мир и души других людей. Все гениальное и божественное в душе человека есть по Т. Манну главный объект для контратаки ада. «Доктор Фаустус» – это не только символический

обвинительный акт истории немецкой культуры, но и самый очевидный суд над Ницше – суд, в котором выносится приговор, а затем происходит исполнение наказания. Выразительна картина, как гений музыкальной композиции, Адриан Леверкюн, вещает собравшимся нечто не здешнее, раскрывает тайну гибели своей души тем, чья гибель предопределена в будущем. Культура, породившая гениев, не в силах защитить их от вышедших из-под контроля собственных сил.

В целом, рассмотрение дискурса Ф. Ницше и его контекстуальности в педагогическом процессе дает возможность сопоставительного прочтения текстов и значительно расширяет представление студента о культуре XX-го века, оказывая существенное влияние на формирование эстетической компетенции.

Мещерякова Ю.Б.
Караганда, Казахстан

ВЛИЯНИЕ СВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА СОСТОЯНИЕ СЕМЬИ

Семья, система семейных отношений представляют интерес для каждого человека, поскольку вся наша жизнь так или иначе проходит в семье. Семья, по определению Ивана Ильина, есть «первый, естественный и священный союз, в который вступает человек... Он призван строить этот союз на любви, на вере и на свободе, научиться в нем первым совестным движениям сердца и подняться от него к дальнейшим формам человеческого духовного единения – родине и государству» (2). Именно в семье формируются основы личности человека, его ценностные и нравственные установки, национальное самосознание. Исследователь А.Б. Есин отмечает, что «есть некоторая «идея семьи», то есть та система ценностей, которая в ней заключается и ради которой и образуется семья» (2; 296)

Ценности семьи являются уникальными и незаменимыми: рождение детей, их воспитание, отношения людей, их взаимопомощь и взаимовыручка, дом, как культурологическая реалия, передача опыта, формирование традиций, нравственных норм.

Семья, таким образом, определяет будущее как личности, государства, так и культуры. Согласно И.А. Ильину, семья является первичным лоном человеческой культуры. «Мы все, – пишет он, – слагаемся в этом лоне, со всеми нашими возможностями, чувствами и хотениями; и каждый из нас остается в течение всей своей жизни духовным представителем своей отечески материнской семьи или как бы живым символом ее семейственного духа» (2). Семья и национальная культура неразрывны, едины. Можно сказать, что уклад русской семьи определил характер на-

шей национальной культуры, в свою очередь русская культура всегда была хранительницей традиций русской семьи. Русская культура неоднородна. В ней можно выделить религиозную и светскую культуру. Сегодня семьи в большинстве своем испытывают мощное воздействие светской культуры. А вот каково влияние светской культуры на семью, на этот вопрос мы и постараемся ответить в нашем докладе.

Итак, мы выделяем культуру религиозную и светскую. Религиозная культура, по определению Сергея Лебедева, – это та, которая выражает содержание, идеалы какой-либо религии. Светская культура – та, которая не связана с религией прямым и очевидным образом (что не означает отсутствия неявной, косвенной связи). Она возникает и развивается в те эпохи, когда религия перестает непосредственно контролировать значительную часть культурного и социального пространства (3). Идеалы, выражаемые светской культурой, исходят из самых разных духовных источников и потому бывают весьма разнородными и противоречивыми. Если в религиозной культуре все подчиняется принципу духовного единства, то в светской этот принцип не ставится во главу угла. Поэтому по своему духовному, внутреннему содержанию светская культура может быть самой различной, многоликой и многоголосой.

Взаимоотношения между светской и религиозной культурами всегда были сложны. Однако если культура способствует нравственному и духовному преображению личности, Церковь благословляет ее, а если она противопоставляет себя Богу, становится антирелигиозной, или античеловечной и превращается в антикультуру, то Церковь противостоит такой культуре.

В России разделение единого культурного пространства на религиозную и светскую ветви начинается в XVII веке. При этом светская культура достаточно быстро «набирает обороты» и уже к началу XVIII века фактически занимает доминирующие позиции в государственном управлении. Поскольку Петр I активно вмешивался в жизнь Церкви и, в конце концов, Церковь оказалась подчинена государству и власти императора. Такое уничижение Русской Православной Церкви, совместно с беспрепятственно распространявшимися в России протестантизмом и католицизмом, не могло не сказаться на снижении роли православия в общественной жизни страны. К этому стоит добавить и тот факт, что в годы правления Петра и до времен царствования Елизаветы Петровны, в России была приостановлена, а фактически запрещена канонизация национальных святых. Это запрещение специально оговаривалось в «Духовном регламенте» 1721 года, как средство борьбы с народными суевериями.

Таким образом, духовный раскол XVIII столетия – это борьба не внутри одного вероучения, а начало противостояния разных религиозных

сознаний: традиционной православной веры и светского миропонимания. Задача заключалась в том, чтобы вытеснить традиционную русскую религиозность светским миропониманием. И задача эта, к сожалению, оказалась выполнена. Светское миропонимание разрушило не только саму культуру, но и привело к распаду института семьи. Ученые считают (С.Т. Погорелов и др.), что кризис семьи и кризис культуры имеет одну природу – духовную. И пораженная духовно культура разрушительно влияет на семью.

Что же входит в понятие светской культуры? Под светской культурой мы будем понимать независимость светского начала от религии. Это мода, стиль жизни, средства массовой информации, наука, искусство, общественные отношения, то есть все то, что воздействует на современную семью.

Одним из проявлений светской культуры можно рассматривать активно начавшуюся в нашей стране после Октябрьского переворота эмансипацию женщин, которые, получив равные права с мужчинами, забыли о своих природных качествах и сосредоточили все силы, умения, возможности на денежном заработке и общественном служении. Как следствие всего этого алкоголизм, табакокурение, наркомания стали «женскими» болезнями. Пытаясь занять главенствующее место в семье, женщина не только приобрела не свойственные ей пороки, но и принесла в жертву самое дорогое – детей. Дети остались предоставленными сами себе, или их воспитанием занялись различные учреждения от детяслей до университетов, в результате чего был отмечен рост негативных форм девиантного (т.е. отклонение от общепринятых норм) поведения.

Если ранее семья как форма личной жизни основывалась на браке и вне его существовать не могла, то на протяжении последних лет культивируется так называемое сожительство как одна из форм семьи. Подчиненное положение женщины заменяется равноправием, а иногда и ее главенством, почти нерегулируемый прежде уровень рождаемости все меньше ориентируется на детско-родительскую функцию. Ко всем трудностям, с которыми сталкивается современный человек, следует отнести большую свободу выбора, практицизм, карьерный рост и все возрастающий темп жизни. В результате духовные жизненные цели подменяются борьбой за материальные блага и социальный статус. Но, несмотря на то, что функции семьи, ее структура, ценности сокращены до минимума, современная семья все еще остается важнейшим институтом в системе ценностных ориентаций личности и общества, которые и должны прекратить самоуничижение и сделать все для сохранения духовной ее основы.

Еще одним дестабилизаторов современной семьи, на наш взгляд, являются средства массовой информации, как наиболее распространен-

ный элемент светской культуры. Предназначение средств массой информации – развивать, поднимать уровень культуры, нравственности, патриотизма. Но, к сожалению, эти слова сегодня стали чем-то оскорбительным, обидным, а теле- и печатная продукция в своей массе все больше пропагандирует пошлость, насилие, агрессию, однополые браки и т.д. СМИ не только отражают реальную действительность, но и формируют ее. Реклама демонстрирует счастливую семью, но, как правило, в ней только один ребенок. Большинство фильмов построено вокруг ситуации любовного треугольника. Очень модным сегодня стала трансляция всевозможных реалити-шоу, таких как «Дом-2», где понятие семьи вообще отсутствует, а пропагандируется секс, сожительство, однополая любовь, скандальные измены. Но такая модель поведения не наказывается, а поощряется. Герои этих программ выходят оттуда знаменитыми, о них пишут, они становятся актерами, телеведущими. А люди обычно подражают тем, кто пользуется успехом. Поэтому зачем работать, создавать семью, рожать детей, когда навязываются совсем другие ценности? Не зря СМИ называют четвертой властью. Она все больше управляет обществом, становится реальней политической власти именно по степени воздействия, по функционированию, по тому, что она может делать.

СМИ создают и особую молодежную субкультуру, которой никогда не существовало ранее. Субкультура интерпретируется как игра, экспериментирование с нормами и ценностями (бритье головы, татуировки, нанесение шрамов). С помощью молодежной субкультуры создается конфликт между поколениями внутри самой семьи, дети и родители перестают понимать друг друга, говорят на разных языках, имеют разные запросы, порой несовместимые ценности. В результате самые близкие люди оказываются почти чужими. Либералистические идеологи утешают, что это неизбежное следствие необходимого прогресса. Но в том-то и дело, что это не прогресс, а разрушение семьи, ее устоев. Современный человек мыслится, прежде всего, как человек свободный от каких-либо обязательств. Очень популярным сегодня стали клише «права человека», «права ребенка». Это право взрослого не желать того, что призывает к должному, а ребенка – осознавать свои права, что чревато духовно-нравственными изъянами. То есть «я волен поступать так, как того хочу, и никто не в праве мне указывать. Я могу творить добро, а если захочу, то и зло». Таким образом, эгоизм «свободного» человека делает его неспособным любить, а значит не только не сохранять ту семью, в которой он вырос, но и не создавать свою собственную.

Киноискусство, музыка, медиа искусство тоже не всегда способствуют формированию семейных ценностей. Так, проводилось исследование «Фильмы о наркотиках и наркоманах» и оказалось, что даже те ленты,

которые получили высокие призы на международных фестивалях, являлись пропагандистами ценностей наркопотребления. То есть герои по ходу действия часто употребляли наркотики, непременно в фильме повторялось, что наркотики дорого стоят и это отличное средство заработать деньги, а наркодиллер был представлен как всемогущий властелин. Тема наркотиков звучит и в музыке. Например, творчество группы «Агата Кристи», в песнях которой явно прослеживается маркетинг наркотиков.

Стоит отметить, что современная светская культура – не национальная, а пришедшая к нам с Запада, привитая нам искусственно и, к сожалению, принятая нами. Кумиром сегодня для большинства людей являются деньги, развлечения, телесные удовольствия. В сегодняшних семьях дети и родители стали конкурентами за материальные блага и апеллируют в этой конкуренции каждый к своим правам. Опросы показывают, что даже в таком важном деле как создание семьи за «благословением» к родителям считают необходимым обратиться лишь 15% молодых людей. Точно также круг семейных дел и обязанностей им видится только в бытовой, материальной плоскости. Духовное единение видится им как совместные развлечения и удовольствия. Такая духовная нищета и делает молодых людей слабыми, неспособными к тяготам и к радостям семейной жизни.

Духовная встреча молодых супругов возможна как совместное переживание вечных ценностей, а для этого они должны быть воспитаны в традициях национальной культуры.

В заключении, следует отметить, что далеко не всякий продукт светской культуры ведет к гибели семьи. В том случае, если этот продукт культуры ведет человека к Богу, если он возвышает его хотя бы над тем уровнем, на котором он сейчас находится, пускай это будет какой-то очень низкий уровень духовного развития, это уже, безусловно, оправдывает такую культуру.

Таким образом, без возвращения к истокам национальной русской культуры невозможно сохранить не только институт брака, но и институт семьи как полноценной, здоровой, стабильной структуры, направленной на демографический рост, на культурные ценности, прочность общественных отношений и развитие духовной личности.

Литература

1. Есин А.Б. Человек в «малом социуме» // Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. – 2-е изд., испр. – М., 2003.
2. Ильин И. Мир управляется из детской // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=56

3. Лебедев С. О двух ветвях нашей культуры // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.religare.ru/print36747.htm

Мужева М.В.
Гуманитарный университет, Екатеринбург

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ КОРПОРАТИВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

До сегодняшнего момента корпоративная культура как самостоятельная культурная форма остается труднодоступной для концептуально-теоретического осмысления. Однако в настоящее время значение этого феномена возрастает, так как это не только идентифицирует компанию, но и предопределяет успех ее функционирования и выживания.

«Культура – это уникальный образ жизни, присущий определенной группе людей» – пишет Т.Н. Персикова (5; 6).

Современная корпорация – это продукт постиндустриального типа хозяйствования, в котором человеческие ресурсы приобретают стратегическое значение и статус, выступая измерителем ее экономического успеха. Данные причины обусловливают необходимость объединения людей, как обладающих средствами производства, так и обладающих способностью к труду и потреблению, в единое целое – единый социальный организм. Таким образом, в рамках новой современной организации возникает корпоративная философия с ценностями «общей судьбы».

В рамках философии «общей судьбы» происходит совпадение ценностей организации и персонала в пределах трудового процесса. Но в первую очередь философия «общей судьбы» направлена на придание работе человека смысла: «Человеку свойственно искать смысл во всякой организации. Для большинства людей погоня за прибылью вряд ли способна привить любовь к своему предприятию или стать смыслом жизни, если, конечно, речь не идет о выживании предприятия, но даже и в этом случае подобных призывов может оказаться недостаточно. Смысл должен содержаться в работе» (6; 56).

Выработка у сотрудников организации чувства причастности к общему делу способствует тому, что корпоративная культура формирует морально-этические ценности и установки: ценность работника как личности, его самореализации, ценность хорошего коллектива, деятельности на пользу обществу и т.д. Корпоративная культура усиливает связи или социальное партнерство работников с руководством организации, чувство общности (солидарности) всех уровней работников вокруг ценностей, норм, традиций (что повышает их ответственность за качество деятельности). Можно сказать, что корпоративная культура представляет собой со-

вокупность разделяемых трудовым коллективом ценностей, норм и традиций, что формирует у работников чувство сопричастности к организации, т.е. чувство «общей судьбы».

Современное состояние культуры организации заставляет задуматься о переходе ее в новое состояние: с приоритетом таких ценностей в качестве цели, как повышение роли знания, информации, их носителя – человека, самовыражения личности, социального партнерства между основными социальными силами, организациями и их общественностью.

Все это достигается на основе политики соучастия, создающей атмосферу: 1) заботы о социальных потребностях работников и возможностях реализации ими жизненных намерений; 2) вовлечения в процессы планирования и принятия управленческих решений: а) участие в собственности и прибылях, б) коллективные договора и совместные решения, в) комитеты (комиссии) на предприятиях и совместные консультации.

В рамках философии «общей судьбы» решением проблемы отчуждения в отношениях «администрация – персонал» становится модификация внутренних черт труда, что формирует характер самореализации личности в рабочее время. «В результате происходит совпадение ценностей корпорации и персонала в пределах трудового процесса: продуктивная деятельность становится важным источником развития личности и связана с максимизацией качественного улучшения деятельности организации в целом» (2; 116) . Акцент в данном случае переносится с производственных процессов на мотивации, стимулы и коммуникации работников: успеха добиваются те организации, философия которых очевидна как их персоналу, так и общественности (потребителям).

Помогает в этом:

– декларация о миссии – краткое описание целей, стратегии, ценностей, являющихся для корпорации приоритетными (кто мы и что можем);
– определение социальной ответственности – значимость деятельности корпорации в социальном аспекте (кто они и чего хотят): корпорация должна обогащать тех, кто с нею связан, а работающие получать удовлетворение от своего дела;
– приоритет принципов работы над доходами и «мягких» технологий социального информационно-коммуникативного взаимодействия;
– политика удержания кадров и раскрытия их профессионального потенциала: самореализация (активность, творчество, карьера) в «рабочее время» и т.д.

«Организация всякой системы деятельности предполагает принятие некоторых базовых ценностей и законов» – пишет Б. Малиновский (3; 32).

Каждая организация имеет свой набор ценностей, которые придают ей индивидуальность. Особо важные ценности приобретают характер основополагающих принципов, лежащих в основе «идеологии» организации. Они обычно находят отражение в миссии и целях, влияют на переосмысление функций, связаны со стратегией, определяют перспективные и ближайшие планы деятельности.

Это очень важно в рыночных условиях, т.к. способствует выживанию и развитию в конкурентной среде, выполнению этического обязательства быть полезным обществу, содействовать его обогащению и процветанию.

Таким образом, корпоративная культура – это разделяемые всеми ценности, представления, ожидания, нормы, приобретенные по мере вхождения в компанию и за время работы в ней; «...это набор наиболее важных предположений, принимаемых членами организации и получающих выражение в заявляемых организацией ценностях, задающих людям ориентиры их поведения и действий», – считают О.С. Виханский и А.И. Наумов.

Нормы и правила, которые обязательно соблюдаются и служат основным ориентиром для людей в области их поведения и взаимодействия друг с другом, языка и терминологии, отношения к руководству, к работе, составляют основу поведенческого блока корпоративной культуры. Это своего рода административные установки, закрепленные в письменной форме в виде приказов и распоряжений либо передающиеся посредством восприятия, научения от одного к другому.

Доминирующие же ценности определяют, что следует считать важным, к чему стремиться, что хорошо и ценно для организации, а следовательно, и для ее членов. Типичными примерами доминирующих ценностей могут быть добросовестный труд, крепкая трудовая дисциплина, высокое качество продукции, демократический стиль поведения и т.п.

К системе внутренних ценностей относятся основные философские положения и идеи, принятые в компании.

Ценности лежат в основании многих организационных процессов. Люди приходят в организацию, имея в своем багаже системы ценностных представлений. Эти представления не являются пассивными. Напротив, они участвуют в интерпретации очень многих аспектов организационной жизни:

- *Витальные:* жизнь, здоровье, телесность, безопасность, благосостояние, состояние человека (сытость, покой, бодрость), сила, выносливость, качество жизни, природная среда (экологические ценности), практичность, потребление и т.д.

- *Социальные:* социальное положение, трудолюбие, богатство, работа, семья, единство, патриотизм, дисциплина, способность к достижениям, личная независимость и т.д.
- *Политические:* свобода слова, гражданские свободы, законность и т.д.
- *Моральные:* добро, благо, любовь, дружба, долг, честь, честность, бескорыстие, верность и т.д.
- *Религиозные:* бог, вера, спасение, благодать, ритуал и т.д.
- *Эстетические:* красота, стиль, гармония, следование традиции или новизна и т.д.

Приобретаемый групповой опыт состоит в том, что некоторые из ценностей, некогда провозглашенных лидерами, способствуют снижению неопределенности в критических областях функционирования группы. Сохранение верности этим ценностям приводит к их трансформации в самоочевидные представления, подкрепляемые набором вербализованных (словесных) убеждений, норм и правил поведения. Соответствующие взгляды и моральные/этические правила остаются осознанными и четко сформулированными, выполняя нормативную или моральную функцию, регулируя поведение членов группы в тех или иных ключевых ситуациях и приучая новых ее участников к тем или иным моделям поведения. Набор ценностей, который находит реальное воплощение в идеологии или в организационной философии, служит ориентиром или моделью поведения в сложных или неопределенных ситуациях.

Деятельность современной организации в любой отрасли производства или услуг обязательно включает в себя ценностный аспект, т.е. наличие явных, а чаще – скрытых, ожидаемых стандартов поведения, которым должны следовать работники. Предполагается, что следование этим стандартам не носит принудительного характера, а рассматривается самими работниками как достойное и корректное поведение.

А.Н. Занковский предлагает следующие ценности и ценностные альтернативы, с которыми регулярно сталкиваются работники организации (1; 572 – 573):

- *Власть.* Нужно ли выполнять любое указание, если оно исходит «сверху»? Можно ли подвергать власть сомнению? Следует ли подчиняться лишь под угрозой наказания?
- *Закон.* Нужно ли всегда следовать букве закона? Согласны ли вы с выражением «Закон, что дышло: куда повернул, то и вышло»?
- *Работа.* Является ли работа главным занятием в жизни человека? Можно ли по-настоящему работать, занимаясь нелюбимым делом?

– *Результат.* Есть ли цель, ради которой можно использовать любые средства?
– *Возраст.* Возраст – «богатство» или утрата? Является ли возраст достаточным основанием для уважения?
– *Образование.* В какой мере можно доверять мнению эксперта? Что важнее: знание или «природная смекалка»? Можно ли судить о человеке по его образовательному уровню?
– *Равенство людей.* Могут ли национальные различия влиять на отношения людей? Нужно ли относиться одинаково к мужчинам и женщинам? Должны ли женщины иметь особые привилегии?
– *Отношение к риску.* Должна ли жизнь человека исключать риск? Оправдан ли риск, если неудача может повлиять на жизнь других людей?
– *Помощь другим.* Нужно ли помогать старикам, больным, бедным и безработным? Стоит ли выполнять «чужую» работу, если вознаграждение не предусмотрено?
– *Поощрения или наказание.* Что заставляет людей изменить поведение: наказание или поощрение? Чем можно действительно заинтересовать людей? Могут ли люди хорошо работать, если над ними не будет угрозы наказания?
– *Удовольствие.* Должен ли человек заслужить право на удовольствие? Может ли работа быть удовольствием?

Авторы известного бестселлера «В поисках успешного управления» Т. Питерс и Р. Уотерман обнаружили связь между культурой и успехом в работе организации. Взяв за образец успешные американские фирмы и описав управленческую практику, они «вывели» *ряд верований и ценностей организационной культуры, приведших эти компании к успеху (*4; 227 – 229)*:*

– *Вера в действия.* Согласно этой ценности, решения принимаются даже в условиях недостатка информации. Откладывание решений равносильно их неприятию.
– *Связь с потребителем.* Для успешно действующих компаний потребитель должен находиться в фокусе внимания, так как именно от него поступает главная информация для организации.
– *Поощрение автономии и предприимчивости.* Компании, борющиеся с недостатком нововведений и бюрократией, «делятся» на более мелкие, управляемые части. Им, а также отдельным индивидам предоставляется определенная степень самостоятельности, необходимой для проявления творчества и риска.

Эта культурная норма поддерживается путем распространения в организации легенд и историй о своих собственных «эдисонах» и «фордах».

– *Рассмотрение людей как главного источника производительности эффективности.* Данная ценность провозглашает человека наиболее важным активом организации. При этом эффективность организации измеряется степенью удовлетворенности ее членов.
– *Знание того, чем управляешь.* Предполагается то, что управление происходит не из-за закрытых дверей кабинетов руководителей, а через посещение руководителями управляемых ими объектов.
– *Не заниматься тем, чего не знаешь.*
– *Простая структура и немногочисленный штат управления.* Согласно этой культурной ценности, менеджеры больше ориентируются на уровень выполнения подчиненными своей работы, а не на наращивание своих штатов.
– *Одновременное сочетание гибкости и жесткости в организации.* Высокая организованность в компаниях достигается за счет того, что все работники понимают и верят в ценности компании. Это их жестко связывает и интегрирует. Гибкость обеспечивается посредством сведения к минимуму «руководящих» вмешательств и минимизации числа регулирующих правил и процедур. Этим поощряется новаторство и стремление брать на себя риск.

В последнее время возросла роль таких ценностей, как досуг, смысл труда, самореализация в труде и возможность работника самому определять многие аспекты трудовой деятельности.

Управление в современной организации заключается в «уточнении» ценностей. Хочет этого работник или нет, но он постоянно сталкивается с необходимостью нравственного выбора. Он должен наполнять смыслом ту работу, которую выполняет. Он должен осознавать свое место в создании и поддержании здорового и продуктивного организма – современной организации, а для руководителя необходимо уметь выявлять совокупность новых ценностей и оперативно их внедрять в сознание членов организации.

Литература

1. Занковский А.Н. Организационная психология. – М., 2002.
2. Капитонов Э.А., Зинченко Г.П., Капитонов А.Э. Корпоративная культура: теория и практика. – М., 2005.

3. Малиновский Б. Научная теория культуры. – М., 1999.
4. Маслов В.И. Стратегическое управление персоналом в условиях эффективной организационной культуры: Учебник. – М., 2004.
5. Персикова Т.Н. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура. – М., 2004.
6. Спивак В.А. Организационная культура. – СПб., 2004.

Панова Т.С.
УрГПУ, Екатеринбург

ВЛИЯНИЕ СМИ НА НРАВСТВЕННОЕ ЗДОРОВЬЕ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Проблема взаимовлияния современных СМИ на нравственное и психическое развитие детей и подростков, их общий культурный уровень волнует медиков, педагогов и психологов не только у нас, но и за рубежом.

Прежде всего, мы хотели бы обратить внимание на влияние продукции СМИ на физическое здоровье.

Общеизвестно что, дети проводят все больше времени перед телевизором. Специалистами подсчитано, что к 18 годам ребенок успевает провести перед телевизором свыше 2 лет своей жизни. Ежегодно в часы наиболее массового просмотра он видит более 9000 сцен, в которых показаны интимные отношения или присутствуют намеки сексуального характера. Средний ребенок, достигший 18 лет, успевает увидеть на телеэкране 200 тысяч сцен насилия.

В то время как предельная продолжительность телевизионных просмотров в течение суток – 30 минут для дошкольников, 45 минут –1 час – для школьников среднего возраста, 2 часа – для старшеклассников, причем желательно смотреть телепередачи 2 –3 раза в неделю, лучше в субботу и воскресенье (2; 101).

У детей, чрезмерно увлекающихся телевидением, плохо развиты навыки устной речи. Они привыкают вести пассивный образ жизни наблюдателей, мало читают, им трудно анализировать и излагать прочитанное как устно, так и письменно.

Телевидение вызывает снижение деятельности органов чувств в два раза: во-первых, оно приводит к полной остановке аккомодации глаз, так как расстояние между зрителем и экраном, как правило, не меняется. Во-вторых, оно надолго ограничивает поле зрения крошечным участком. Снижение активности глаз приводит к «двигательному застою». И проблема здесь не в пассивности мускулов, а в пассивности воли, которые

управляют этими мускулами. Все это ведет к деградации не только органов чувств, но и личности в целом.

Телеэкран «переводит» в состояние между сном и бодрствованием не только сознание, но и весь процесс обмена веществ в организме, что ведет к различным заболеваниям, к ожирению (3; 44).

Далее акцентируем внимание на влиянии продукции СМИ на психическое здоровье юных граждан России.

Современная телепродукция наполнена сценами насилия, убийств, авторы которой говорят, что учат детей «правде жизни».

Исследование, осуществленное Специальной комиссией по изучению влияния телевидения на детей Американской академии педиатрии, показало, что телевидение способствует не только росту агрессивности детей, но и распространению среди них наркомании и увеличению злоупотреблений алкогольными напитками. А бесконечный показ рекламных роликов поощряет курение и переедание.

Неумеренное потребление аудиовизуальной информации, содержащей натуралистично поданные сцены насилия может причинить детям вред так как:

1) внушает, что насилие – приемлемый путь решения социальных конфликтов;

2) делает их равнодушными к человеческим страданиям;

3) вызывает страх стать жертвой насилия;

4) служит причиной применения насилия в реальной жизни.

5) даже один короткий просмотр телевизионной программы (или ее фрагмента), фильма может надолго внушить ребенку страх, психологическое беспокойство, нервозность (4; 129).

Не может не вызывать тревогу снижение общего культурного уровня граждан России. Средства массовой информации, безусловно, сыграли в этом «направляющую и вдохновляющую роль». В литературный и даже официальный язык – ТВ, радио, печать, – были вброшены десятки жаргонных слов, нередко заимствованных прямо из уголовного лексикона. А ведь в нашем языке стилистические пласты разграничены достаточно четко, и размывание их неизбежно вызывает сдвиги в общественном сознании. Сегодня мы это и наблюдаем. Когда ежедневно с экрана телевизора мы слышим слова типа: «тусовка», «лимон», «наезд», «голубой», «задолбать», «впарить» – происходит приучение, что не может самым негативным образом не сказываться на общем культурном уровне детей.

Свершившаяся сексуальная революция также повлияла на нашу реальность. Сегодня можно смело говорить о целой медиа-империи для детей и подростков, которая откровенно развращает детей. Невозможно не

согласиться с утверждением известных специалистов в области детской психологии И.Я. Медведевой и Т.Л. Шишовой о крайне негативном влиянии на юных россиян телесериалов. Например, сериал «Счастливы вместе», где жена при детях жалуется соседке на интимные проблемы с мужем. Практически в каждой серии члены семьи Букиных затрагивают сексуальные проблемы не только папы и мамы, но и детей, которые только заканчивают школу!

Стремиться к устранению телевидения абсурдно: ведь оно предоставляет и полезные возможности. Вопрос надо ставить иначе: что можно дать детям, чтобы они сумели противостоять негативному воздействию телевидения.

Обратимся к зарубежному опыту. Заслуживает в частности внимания практика внедрения медиаобразовательных парадигм в Великобритании. Суть их в следующем:

«Репрезентационная» парадигма. Автор – Л. Мастерман (1985 г.) Ее цель научить детей противостоять идеологическому/политическому манипулированию со стороны масс-медиа. Педагоги должны развивать у школьников способность к критическому осмыслению любой медиапродукции на основе анализа медиатекстов.

«Культурологическая» парадигма. Авторы: К. Бэзэлгэт, Д. Букингем, Э. Харт (1990-е гг.). Ставит своей целью готовить школьников к жизни в демократическом информационном обществе. Педагоги должны развивать медиакультуру молодежи с помощью критического анализа медиатекстов и практического создания экспериментальных медиапроектов (1; 92).

О необходимости противостояния вредному воздействию медиапродукции говорят и пишут многие российские исследователи, педагоги.

К примеру, теоретик кино А.М. Орлов разработал своеобразную методику самостоятельного противодействия индивида вредному воздействию медиатекстов (например, просмотру сцен с детально и натуралистично изображенным насилием):

1) ощущение себя прозрачным для информационного потока. В этом случае информация с экрана льется не в меня, но сквозь меня, не оставляя никаких следов. Это наиболее «сильная» в экологическом смысле стратегия не только потребления экранных продуктов, но и общения любого рода как такового;

2) дистанцирование себя от виртуальной ситуации (например, в виде ощущения ее условности или в виде хотя бы мельчайшего грана недоверия и критицизма к идущей информации);

3) стремление по возможности к полному осознанию предлагаемой информации особенно в плане ее структурации, т.е. выявление механизма

ее воздействия. Если я сразу «вижу», какими приемами на меня пытаются воздействовать, – приемы перестают работать. Тем самым я перекрываю каналы воздействия на свое подсознание (4; 155).

Таким образом, российские и зарубежные специалисты сходятся во мнении, что нужно учить детей критически осмысливать продукцию СМИ и противостоять ее негативному влиянию. А значит, медиаобразование должно стать компонентом работы по предотвращению и профилактике негативного влияния СМИ на детей, подростков и общество в целом.

Литература

1. Михалева Г.В. Медиаобразовательная политика в Великобритании: смена парадигм // Искусство и образование. 2008. – №3.
2. Нечай О.Ф. Большой мир малого экрана. – Минск, 1979.
3. Пацлаф Р. Застывший взгляд. Физиологическое воздействие телевидения на развитие детей. - М., 2003.
4. Федоров А. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. – Таганрог, 2004.

Поздняков Н.П.
МОУ СОШ № 157, Екатеринбург

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФЭНТЕЗИ КАК ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Современные книжные магазины изобилуют продукцией: здесь и классическая, испытанная временем и любовью поколений литература как русская, так и зарубежная, как художественная, так и публицистическая, научная, научно-популярная; засилье, конечно, современной: триллеров, «женского» романа и фэнтези.

Автору, который знаком с фэнтези с того момента, как научился читать, до сих пор кажется странным, что это литературное направление, зародившееся еще в Древнем Шумере (это эпос о Гильгамеше, который первым пускается в настоящее полноценное приключение, т.к. жаждет Бессмертия), возрожденное европейскими писателями в 1937 году, живо интересующее российских читателей, практически не изучено в нашим литературоведением (наверное, поэтому о нем даже не упоминается в школьном курсе литературы).

Фэнтези, с триумфом прошедшее все страны Европы и укоренившееся в Америке, пришло в нашу страну сначала в виде переводов Джона Толкиена и Урсулы Кребер Ле Гуин, а затем и в виде собственно российских произведений Марии Семеновой, Ника Перумова, Сергея Лукьянен-

ко, действительно завоевало сердца молодого поколения. Автор провел анкетирование в трех возрастных группах (пожилые, люди среднего возраста и молодежь до 20 лет) и пришел к выводу, что среди последних двух групп анкетируемых не просто знают о фэнтези, а читают соответственно 22% и 58%.

Основополагающий элемент фэнтезийной литературы – совмещение абсолютного вымысла и действительности. Причем основная доля достается именно выдумке, тогда как реализм и достоверность остаются на втором плане. И именно это, как показали результаты еще одного анкетирования, притягивает читателя к произведениям этого направления. Задавая вопрос о предпочтении определенного жанра в фэнтези, автор убедился, что из всех классифицируемых современным литературоведением жанров (фэнтези детское, игровое, героическое, историческое, славянское, и в том числе русское, «темное», технофэнтези, «современное», эпическое, юмористическое, японское) опрашиваемые предпочитают книги, основанные на славянских сюжетах.

И все же, что такое фэнтези? Сказка? Но от сказки фэнтези отличает достаточная степень «взрослости»: любовный треугольник, зачастую эротичность сцен, даже персонажи с нетрадиционной сексуальной ориентацией, перед героями фэнтези практически всегда встает сложный моральный выбор в связи с тем, что в произведениях нет четкого деления на добро и зло, и вообще повествователем может оказаться отрицательный персонаж, например, Кащей. Фэнтези отличается от сказки структурой мира произведения (мира как места, где действуют персонажи, а не мира как отражении текста в сознании читателя). Мир волшебной сказки принципиально не замкнут сам на себе. Когда в нем задается какое-либо описание, это означает, что описываемый элемент отличается от его аналога в нашем мире или присутствует только в мире сказки. Все остальное, по умолчанию, так, как у нас. По этой причине никого не удивляют отсылки к реалиям, которые еще не были заданы: тут и «мама, которая все всегда разрешает» в «Муми-Тролле», и часы на каминной полке у Бильбо. Какие часы? кто их сделал? чем вообще занимается по жизни этот хоббит? – какая разница, сейчас нам важно только то, что выделяет героя из его привычного пространства.

Литературная сказка может использовать в качестве первоосновы фольклорные архетипы, расширяя или изменяя их. Нередко сказочное пространство задается как вывернутое, ненормальное. Но оно задается именно на основе нормы.

В фэнтези все наоборот: наличие нормы игнорируется. Изначально мир пуст, он задается практически полностью. Сильмариллион – это наиболее полный вариант задания этого пространства, обозначения принци-

циально новых координат, в которых действуют герои. Кстати, это указывает на то, что фэнтези, в отличие от волшебной сказки, могло возникнуть только в XX веке: мысль о создании новых миров, не заданных социально-политическими или религиозными схемами (как различные утопии или духовидческие пространства Данте и Сведенеборга), появляется только тогда.

По мере написания большого количества фэнтези-текстов сформировался условный фэнтези-мир, который в какой-то степени соответствует былинному и сказочному миру фольклора. Описание характеристик этого мира (которое во многом отобразит сознание поклонников фэнтези) – это тема для отдельного большого исследования.

Научная фантастика – жанр в литературе и кино, где события происходят в мире, отличающемся от современной или исторической реальности по крайней мере в одном значимом отношении. Отличие может быть технологическим, физическим, историческим, социологическим и т.д., но не магическим. Если научная фантастика – удел интеллектуалов, то «фэнтези» – удел слоев общества, выбирающих «сказочный» мир в качестве реального (Иван Антонович Ефремов, Александр Романович Беляев, Айзек Азимов, Рэй Брэдбери, Артур Кларк). Наиболее важными поджанрами являются:

- «твердая» научная фантастика («Сами боги» Айзек Азимов; «Тау Ноль»Пол Андерсон; «Мир-Кольцо» Ларри Нивен);
- антиутопия (Жюль Верн «Пятьсот Миллионов Бегумы»; Джек Лондон «Железная пята»; Сергей Лукьяненко «Тринадцатый город»);
- постапокалиптическая фантастика (Михаил Булгаков, «Адам и Ева»; Джек Лондон, «Алая чума»; Пол Андерсон, «Сумеречный мир»);
- космическая опера (Ларри Нивен, цикл «Освоенный космос»; Урсула Ле Гуин, Хайнский цикл; Йен Бэнкс, цикл «Культура»);
- киберпанк (Уильям Гибсон «Нейромант», «Граф ноль»; Руди Рюкер «Белый свет»);
- нанопанк (Нил Стивенсон «Алмазный век»; Пол Ди Филиппо «Рибофанк»);
- стимпанк (Уильям Гибсон и Брюс Стерлинг «Разностная машина»).

Итак, получается, что фэнтези – это литературное течение конца XX в., в основе которого – своеобразное сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую художественную реальность с тенденцией к воссозданию, переосмыслению мифического архетипа и формированию нового мифа в ее границах.

Но фэнтези – противоречивое направление. В нем нет идеологической составляющей, исключая, пожалуй, русское фэнтези, в котором явно прослеживается патриотизм. В произведениях фэнтези нет логической

завершенности хотя бы потому, что в фэнтези главным героем является личность в своем становлении – это подросток, либо человек, только-только вышедший из подросткового возраста, студент, студентка, т.е. человек в момент выбора своего жизненного пути. Не здесь ли основа популярности фэнтези, его психологическая составляющая? Но если в мире сказок живет ребенок – это нормально, а если в мире сказок живет человек, вышедший за пределы совершеннолетия? Это уже тревожный сигнал – не желает ли читатель укрыться от мира реального миром вымышленным? Популярность того или иного жанра определяется исключительно социальными предпосылками, т. е. состоянием общества на тот или иной момент. Не понимая происходящего, легче всего объяснить его вмешательством магии, волшебства, чем выстроить логическое повествование, пожалуй, отсюда увлечение фэнтези такими приемами, как иррационализм и алогизм. С одной стороны, это «минус», но именно по вышеназванным причинам фэнтези дает возможность создавать новые культуры, экспериментировать с ними, причем с той вольностью, с которой не принято обращаться с «реалистичным» миром. Фэнтези позволяет ярче, зримее показать борьбу добра и зла, свободнее говорить о том, что правильно, а что нет, и никто не скажет, что ваше мнение не совпадает с общепринятым. И, думаю, одним из краеугольных камней фэнтези является вера, что любое препятствие можно преодолеть, и если не получилось сегодня, то получится завтра. К тому же в современном мире фэнтези заменяет собой миф и, обращаясь к глубинным пластам человеческой души, учит людей верить в чудеса... Популярность этого жанра литературы в немалой степени определяется именно стремлением людей к Справедливости...

Проанализировав упомянутые выше произведения, скомпилировав различные классификации произведений фэнтези на жанры и поджанры, решив для себя, какие произведения можно причислить к жанру фэнтези, определив особенности этого течения в России, автор делает вывод, что фэнтези стало отдельным течением, не зависящим от других, укоренилось не только в европейских странах, но и в России и теперь является частью жизни каждого члена каждого общества, но до признания его обществом течением, представляющим большую ценность (что проявляется во включении в курс школьной программы), еще далеко, т.к. в произведениях фэнтези нет ни идеологической составляющей, ни логической завершенности.

Потапова В.А.
УрГПУ, Екатеринбург

ВЕЩЬ В КУЛЬТУРЕ: МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ПРОЕКТ

Человек издавна живет в двух мирах: мире природы и мире культуры. Мир культуры специфичен, так как он является, по выражению Гегеля второй, созданной человеком природой.

Основу мира культуры, а точнее большой ее составляющей: культуры материальной составляют вещи, которые как раз подчеркивают индивидуальность человека-творца и являются той гранью, которая отделяет его от естественной среды обитания.

Повседневная вещь на всем протяжении культурной истории человечества являла собой гораздо больше, чем просто материализованную функцию того или иного действия. Как указывал известный историк культуры Г.С. Кнабе в работе «Вещь как феномен культуры», знаковая выразительность бытовых вещей представляет собой язык культуры. Связь вещей с людьми, их использующими, закреплена практически во всех сферах жизнедеятельности. Эта связь настолько понятна, что ее никогда не упускали из виду, но и не придавали особого значения. Как гласит народная мудрость, ничто так не ускользает от глаз, как очевидное. Именно поэтому автор решил более подробно исследовать проблему вещей и их связи с культурой в своей работе.

Люди привыкли смотреть на вещи глазом потребителя, т.е. рассматривать их в контексте купли – продажи, измеряя их ценность только деньгами. Они признают их материальную сторону (часто подразумевая под этим качество вещи), но не видят духовную составляющую: за каждой вещью, даже если ее производство поставлено на конвейер, лежит труд, а значит и чье-то творчество.

Проблема взаимосвязи вещи и культуры интересовала многих исследователей. Этот интерес, скорее всего, вызван тем, что человеческие потребности, возрастая, влекут за собой появление все новых и новых способов их удовлетворения, а значит, появляются те предметы материального мира, которые помогают в достижении цели или просто делают жизнь комфортнее.

Кроме того, мир вещей тесно связан с миром культуры, что уже может быть видно в одном из определений: культура – «совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человеческим обществом и характеризующих определенный уровень развития общества» (3; 266).

Безусловно, под словом вещь мы понимаем материальное, а значит вслед за исследователем Жаном Бодрийяром, мы можем выделить такие ее составляющие, как: материал, служащий основой для изготовления вещи; принадлежность к определенной общественной среде; стиль (дизайн) исполнения и собственно функция, т.е. то, для чего была создана вещь.

Однако, слово «материальный» слишком мало для определения исследуемого феномена. Тогда, под словом «вещь» мы будем понимать отдельный предмет, изделие, принадлежащее движимому личному имуществу и являющееся произведением науки или искусства.

Итак, вещь является произведением, т.е. тем, что создано руками и мыслью человека. Это подразумевает и то, что она искусственна, т.е. не существует в природе в готовом виде и может являться лишь повторением чего-то природного или естественного. Точно так же обстоит дело с культурой. Она является искусственно созданным миром и имитацией природы. Значит, эти два понятия связаны, хотя под культурой мы понимаем нечто абстрактное, а под вещью более конкретное, хотя вещь в данном случае будет проявлением культуры.

Вещи окружают людей с самого рождения, поэтому часто становятся обыденностью, повседневностью, теряя при этом свое смысловое значение, утрачивая «самоценность». Именно поэтому у автора возникло желание создать оригинальный проект, посвященный рассмотрению и изучению артефактов, вещей со стороны их культурной значимости.

Автор считает, что лучшие вещи, запечатлевшие в себе дух времени хранятся в музеях, хотя некоторые исследователи считают, что «Музей есть собирание под видом вещей (ветоши) душ отошедших, умерших. Для музея человек бесконечно выше вещей» (4; 587).

Истоки музея таятся в человеческой памяти, в сознании преемственности поколений, поэтому ученые отмечают, что именно «Первая вещь, сохраненная на память об отцах, была началом музея», а «...единственный и глубокий смысл собирания мертвых вещей в том, чтобы за ними видеть, по ним воссоздавать авторов, пользователей этим предметом» (4; 576). Это как раз и интересно автору, потому что через отношение к вещам и с вещами часто познается их ценность.

В качестве музея, который бы предоставил возможность как можно ближе войти в контакт со своими экспонатами, был выбран уральский областной Краеведческий музей города Екатеринбурга с его экспозицией, посвященной быту XIX века.

Автором работы и группой студентов УрГПУ в рамках курса «НИТ в культурологии» были созданы мультимедийные презентации, посвященные выбранным экспонатам выставки.

Цель проекта заключалась в том, чтобы показать уникальность выбранных артефактов во взаимосвязи друг с другом и выявить их значение в истории и культуре конкретного промежутка времени.

Форма презентации была выбрана неслучайно: информационные технологии стремительно входят в жизнь современного человека. Знание компьютерной грамотности стало первой необходимостью и в системе образования. Компьютерная презентация- это возможность кратко, но емко рассказать о предмете, наглядно продемонстрировать его лучшие стороны и соединить вместе множество элементов (таких как: музыка, фотография, анимация, графика и т.д.) для того, чтобы у зрителей складывалось наиболее полное представление о нем, и повышалась мотивация получения новых знаний.

Учитывая то, что содержание некоторых образовательных электронных пособий и мультимедийных учебников перегружено обилием второстепенного материала, создатели презентаций позаботились о том, чтобы был выработан четкий план для анализа выбранных вещей и о доступности проекта для всех желающих.

Таким образом, авторы презентаций рассматривали выбранные ими артефакты по следующим пунктам:

- история вещи в культуре (где и когда вещь начала использоваться; как создавалась)
- характеристика объектов в музее (описание, детали)
- дети и экспонат музея (авторы хотели сделать так, чтобы привлечь к выбранной ими вещи юных посетителей музея)

Содержание слайдов и форма презентаций делает возможным их использование в музее наряду или вместо привычной экскурсии. При этом автор не хочет ущемить роль экскурсовода, но считает, что такие проекты помогут разнообразить его общение с посетителями.

Работа над проектом проходила в 4 этапа:

- выбор экспонатов и сбор информации;
- аналитический этап (разработка проекта);
- этап обобщения информации (создание сценария презентации);
- этап представления полученных результатов (презентация).

В результате получились полноэкранные слайдовые презентации, созданные в программе Microsoft Office Power Point, которые дополнены информацией, полученной с помощью классических образовательных и энциклопедических ресурсов, а также с помощью Интернет. Презентации могут использоваться как с проектором – демонстрация для большой аудитории, так и отдельными пользователями на ПК. Каждый создатель презентации подготовил защитное слово, сопровождающее его проект, которое впоследствии может использоваться экскурсоводами музея.

Максимальный объем презентации составляет 23 слайда. Презентации знакомят зрителей с вещами второй половины XIX века, которые по-своему отражают сущность эпохи и по-разному характеризуют своих хозяев. Нужно отметить, что экспонаты анализируемой выставки – это обычные предметы быта: мебель, музыкальные инструменты, посуда, аксессуары и то, что автор может отнести к категории «Хобби». Создатели выставки (работники музея) попытались соотнести их с пространством дома

Таким образом, с помощью возможностей Power Point удалось преподнести изученный материал в оригинальной форме:

– все авторы презентаций представили свои предметы с наилучших сторон;
– индивидуально подобрано цветовое оформление слайда; легко и свободно читать текст и смотреть иллюстрации;
– вниманию зрителей представляется не только визуальный материал, но и комментарий экскурсовода (докладчика);
– демонстрация деталей экспонатов способствует развитию интереса зрителей к ним и более подробного ознакомления (в музее не всегда есть возможность подойти к предметам ближе, чем на метр, а иногда зрителям мешает стекло);
– при помощи компьютерных технологий стало возможным совместить различные виды материала друг с другом;
– использование в презентациях компьютерных эффектов дает огромное эмоциональное воздействие на зрителей;
– поскольку проект адресован в основном детям, авторы презентаций разработали игры и интересные задания для них, чтобы усилить их интерес к представленным вещам.

Пример студентов УрГПУ доказывает актуальность и перспективы подобной работы. Компьютерная презентация является современным средством воздействия на умы и эмоции зрителей. Это реально позволяет сделать музейные экскурсии ярким, запоминающимся событием, формирует ценностное отношение вещам как музейным экспонатам.

Информационные технологии способствуют лучшему усвоению программного материала за счет того, что подаваемый материал становится более увлекательным, наглядным, усиливается его информативная емкость, появляется возможность разностороннего рассмотрения изучаемого материала, экономится время на его изложение.

Литература

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 2001
2. Кнабе Г.С. Вещь как феномен культуры. – М., 1991

3. Пчелкина В.В. Словарь иностранных слов. – М., 1979
4. Федоров Н.Ф. Сочинения. – М., 1982

Пристенская С.В., Романова Л.В.
УрГПУ, Екатеринбург

КУЛЬТУРА ЭПОХИ МЭЙДЗИ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИНТЕНЦИИ Ц. МАКИГУЧИ

Японская культура, несомненно, – одна из самых оригинальных в цивилизованном мире, который длительное время не мог вникнуть в ее своеобразные черты. Достаточно напомнить, что США во время и после Второй мировой войны постоянно обманывались в ожидаемых реакциях относительно образа действий армии, высшего руководства и населения Японии. Это, как известно, привело к заказу специального культурантропологического исследования Рут Бенедикт, оказавшегося классическим. С тех пор паттерны японской культуры стали значительно более понятны, в том числе благодаря радикальному сближению Японии с европейским миром. Однако в ее анналах еще достаточно малоизвестных широкой российской аудитории страниц, в частности, из истории японской педагогики, где есть свои замечательные деятели. Нам хотелось бы привлечь внимание к персоне Цунэсабуро Макигучи (вариант транскрипции – Макигути, см.: 9; 266) – выдающегося учителя, ученого, писателя, рожденного эпохой Мэйдзи и погибшего во время Второй мировой войны вследствие репрессий. Но, прежде всего, необходимо напомнить о самой эпохе Мэйдзи, ее историческом значении для Японии и ее культурном наполнении.

Исторические эпохи Японии обозначаются либо именами правителей, либо топонимически; не является исключением и эпоха Мэйдзи – императора, правившего в 1867 – 1912 гг. Однако эта эпоха совершенно исключительна и по своей популярности в современной Японии, и по дискуссионности в науке. Так, в 1968 г. японцы широко праздновали 100-летие доныне прославляемой «Мейдзи исин» – «реставрации Мэйдзи» (6; 3, 5); одновременно в японоведении существуют другие ее интерпретации: как дворцового переворота, как националистической революции, как незавершенной буржуазной революции, как консервативной революции, как реконструкции (8; 11, 93, 100; 13; 6; 1). При этом точный перевод термина – «обновление Мэйдзи». Суть данного обновления грандиозна и равна «первому японскому чуду»: за жизнь одного поколения были созданы современная промышленность и армия, произошло самоосознание японской нации, комплекс неполноценности преобразился в комплекс превосходства (12; 3), проведена административная реформа, изменился

образ жизни, в которую вошли железные дороги, телефон, телеграф, автомобили, трамвай, ежедневные газеты, кинематограф и пр. (11; 41).

Однако наряду со стремительной европеизацией усиливалась воля к духовной самостоятельности, к укреплению национальных вековых традиций, к защите традиционных культурных ценностей, «духа Ямато» (11; 45, 43). Отсюда – характерный девиз «вакон есай», т.е. «японский дух – западная техника» или «японский дух и западная наука» (13, 69; 6, 106), причем исключительно важное место в планах мейдзистов заняло образование.

Японцы всегда отличались стремлением и умением учиться у других народов. С VI в. они восприняли через Китай и Корею модель китайской цивилизации, влияния даосизма, конфуцианства, но преимущественно буддизма. Благодаря сутрам в IX в. возникла японская азбука и, как следствие, – расцвет придворной литературы (повестей и танка) в вершинную эпоху классической японской культуры Хэйан. В XIII в. Японию покорил дзен-буддизм, породивший живопись суми-э, поэтические хайку, неповторимые сады и ритуал чайных церемоний. В XVI в. португальцы завезли сюда христианство, в следующем столетии официально утвердилось конфуцианство. Показательно, что после закрытия страны сегунатом Токугава (1635 г.) на острове около Нагасаки была основана «голландская» фактория, более двух столетий знакомившая японцев с достижениями европейской науки и искусства, особенно наглядными в пейзажах и натюрмортах XVIII – XIX вв. (7; 24, 40; 6; 1). В середине XIX в. вторжение американских эскадр в японские порты обозначило угрозу национальной независимости, но правительство и «простое население отвечало на вызов Запада усилением образовательной активности»: ежегодно открывались сотни школ, подготовивших образовательные реформы Мэйдзи (10; 55).

Создание Министерства образования и его намерение открыть 53760 начальных школ с обязательным четырехлетним обучением, 256 средних школ и 8 университетов подкреплялось постановкой двух утилитарных целей: сделать школу средством продвижения и достижения личного успеха; создать моральных и патриотичных граждан, изучающих практические знания для создания мощной современной нации (10; 380 – 81). Хотя система образования опиралась на французскую модель, основное место в школьных программах было уделено этике, воспитывавшей патриотические чувства и традиционалистскую гражданскую мораль. «Законом о начальной школе» 1886 года в традиционные ценности были включены «благожелательность, искренность, честность, установка на достижение цели, сыновняя почтительность, дружба, бережливость, скромность и этикет» (10; 385). Вокруг образовательных задач шли дис-

куссии, предлагались установки на личность («поощрение развития врожденных способностей человека в настолько широких масштабах, насколько это возможно», по У. Эмори) или на культурный национализм («посвятить себя своей стране – это значит посвятить себя всему миру», по М. Сэцурэи) (10; 388). Образование оставалось неизменной ценностью общества, в результате чего в начале XX в. Япония добилась поголовной грамотности, а этика бизнеса совместилась с самурайской этикой бусидо («путь воина»); так, по знаменитому афоризму банкира С. Эйити, «Стать банкротом из-за следования моральным принципам – не поражение. Разбогатеть, презрев моральные принципы, – не успех» (13; 70).

Хотя религия была отделена от государства, власти стремились воскресить и утвердить исконную японскую религию синто (в противовес предыдущему периоду неоконфуцианства), а вместе с ней – философию «школы национальных наук» (кокугакуха) (13; 58). Именно древний синтоизм породил идею божественного происхождения императора, поэтому идеологической подоплекой «государственного синто» было восстановление авторитета императорской власти и безоговорочного поклонения особе императора, являющегося «символом японского народа, центром его религиозной жизни» (3; 72). Р. Бенедикт приводит существенную подробность: «Будущие учителя проваливались на экзамене, если определяли высший долг человека как любовь к своей стране; его следовало определять только как долг, выплачиваемый лично императору» (3; 168). Так закреплялся статус императора как абсолютной национальной ценности Японии.

На мощной образовательной волне и разворачивается деятельность Цунэсабуро Макигучи (1871 – 1944), избравшего педагогическую стезю и снискавшего заслуженную славу. Мы остановимся лишь на трех интенциях педагогики Макигучи, связанных с культурой Мэйдзи и постмэйдзистского периода.

Первая интенция – это направленность Макигучи как учителя и воспитателя на коренную образовательную реформу с двуединой задачей: сделать учащегося центром всех образовательных теорий и практик и нейтрализовать государственную политику идеологического порабощения нации. Своими выступлениями и научными трудами он стремился сместить акцент деятельности человека с безличностного служения абстрактным авторитетам или целям на личную судьбу каждого члена общества, на путь обретения им подлинного счастья жизни. Макигучи видел цели образования в развитии у человека, выросшего из своего народа и укорененного в своей земле, глобального мышления, влекущего за собой чувство ответственности перед планетарным содружеством наций (1). Такая позиция объединяет установки на личность и на культурный национа-

лизм, характеризовавшие неофициальную просветительскую мысль эпохи Мэйдзи, и определяется им как нравственный индивидуализм. Последний является типичной для этого времени ассимиляцией ценностей европейского индивидуализма в японскую аксиосферу, ибо идея личного счастья – в отличие от конфуцианской идеи великого морального долга – в традиционной системе японских ценностей всегда находилась на «низших кругах» (раскрытие «долга перед вечностью и миром», «бесконечного долга», «самого невыносимого долга» см. в: 3).

Вторая интенция манифестируется трудом Макигучи «География жизни человека», вышедшим в 1903 г. и прославившим автора. В нем он изучил влияние окружающей среды на жизнь человека и человека на среду обитания, разработал уникальные и прогрессивные идеи о взаимосвязи между жизнью людей и местом их проживания, исследовал взаимозависимость между природой и человеческим обществом. Эта интенция соответствует такой культурно-психологической особенности Японии, как многовековой культ природы. Он стал «на Дальнем Востоке безусловной эстетической и этической нормой» (7; 48), которая в Японии опиралась на синтоизм и буддизм. Одухотворение природы в синтоизме происходило через вееприсутствие божеств – ками, а в буддизме – через тождество сансары и нирваны. В дзэн-буддизме природа определялась как «друг, которому, как и нам, предназначено достичь состояния будды», поэтому «Природа живет в нас, а мы в Природе» (7; 67). Здесь возникает особый вид связей – нелинейный: «не одно и другое, а о д н о в д р у г о м»: «Разве не в шуме бамбука путь к просветлению? Разве не в цветении сакуры озарение души?» – писал поэт Догэн в XIII в. (4; 137, 158). Среда обитания была манифестацией Будды, отсюда «падающий лист или цветок хризантемы вызывали у японского поэта или художника, а также у читателя или зрителя многообразнейшие ассоциации благодаря своеобычному содержательному смыслу образа» (7; 67). Это способствовало эстетизации жизненных реалий, формированию национального эстетического канона миропостижения (15; 8).

К миру относятся также неразделение явленного и неявленного, его недуальность (фуми – «не-два») и состояние безостановочных изменений, включающих и человека (4; 138). Примечательно, что японская азбука заучивалась школьниками по стиху ее создателя монаха Кукая (начало IX в.), высокочтимого мудреца: Красота сияет. Миг – / И увяла вся. / В нашем мире что, скажи, / Пребывает ввек? / Грани мира суеты / Ныне перейдя, / Брось пустые видеть сны / И пьянеть от них (12; 269). Из этого проистекает затаенная и глубокая меланхолия японского искусства, отражающего вечно-преходящее; идея же единства всего живого утвердила «среду обитания» как базисный компонент учения о бытии (7; 49). Еще в

Конституции принца Сетоку на рубеже VI-VII вв. было сказано: «Чтите гармонию и возьмите за основу – не действовать наперекор»; иначе говоря, поведение человека должно быть уместно, его ритм не должен противоречить ритму космоса (4; 142, 151). Выбор золотой середины, гармонии («ва») стал основополагающим принципом японского мировосприятия (14; 62). Принципы гармонии и нераздельности безусловно присущи мышлению Макигучи, проявляясь в его педагогических установках: учиться в жизни и жить, обучаясь всю жизнь; учение и настоящая жизнь – больше, чем параллельные линии, они контекстуальны.

Книга Макигучи была признана учеными страны в высшей степени значительным трудом и зачислена в обязательный набор учебной литературы для государственного экзамена учителей на право преподавания в начальных и средних учебных заведениях (1).

Третья интенция педагогики Макигучи, вытекающая из всей его многотрудной жизни, связана с поворотом в 1928 г. к учению монаха XIII в. Нитирэна Дайшонина, «уникальнейшей фигуры в японском буддизме» (7; 61). Маститый педагог обратил свою энергию на пропаганду этической философии «создания ценностей» и вместе с учеником и последователем Д. Тода учредил нынешнее «Сока Гаккай» – «Общество по созданию ценностей», став его первым президентом. Истинно священной, выбранной самим Макигучи книгой здесь признана «Сутра Лотоса Благого Закона». В ней налицо педагогически ценные позиции, в частности: «Я открываю этот закон во всем его разнообразии, учитывая наклонности и предрасположенности всех живых существ. Я использую разные методы для того, чтобы помочь подняться каждому в соответствии с его характером» (16; 124). Естественно, что Учитель продолжал свои педагогические изыскания, издав часть многотомного труда «Система ценностно-созидательной педагогики», неоконченного из-за ареста и смерти в тюрьме: в 1930-х гг. наступил «период чрезвычайной ситуации», с ее военными мятежами, усилением агрессивного японизма и контролем правительства над религиозными сектами (1939 г.).

Образование, по мысли «позднего» Макигучи, несет в себе две стороны – приобретение знаний и создание ценностей, поэтому главная задача состоит в подготовке людей, способных осознанно созидать в своей жизни и в жизни своих общин ценности красоты, добра и пользы, а также гармонично их сбалансировать. Он предложил разделить всю образовательную программу на три части – знание законов природы, знание законов общества и знание ценностей, связывающих природу и общество. При этом структура программы должна быть органична, и каждая дисциплина должна существовать в системе, подобно тому, «как каждый орган в теле человека находится там по определенной причине» (2). В данной концеп-

ции вновь очевиден характерный тип мышления, основанный на национальной ментальности и отражающий неизменное стремление японцев сохранить «ценности традиционного восприятия мира» (15; 4).

Резюмируя, можно сказать, что педагогические интенции Ц. Макигучи органично сочетают черты традиционной японской культуры с некоторыми идеалами эпохи Мэйдзи, «универсальные ценности» Запада и «самобытные духовные ценности» Востока (14; 53). Его аксиологическая триада – красота, добро и польза – опирается на тысячелетний культурно-синтетический опыт Японии, отвергая в то же время культ императора, государственного синтоизма и милитаризма. Общей базой его педагогической системы является чувство благоговения перед природой, удивление и благодарность перед жизнью, неустанное саморазвитие для конечной цели образования – счастья, а осознание взаимозависимости-взаимосвязи человечества с природным миром представляет центральный аспект того, что есть Человек. Созданная им «Сока Гаккай» ведет обширную миссионерскую деятельность и включает около 10 млн. японцев (данные сер. 1980-х гг. – см.: 9; 266). Она имеет большое политическое влияние, располагая университетом, школами, научными организациями, музеями, концертной и драматической ассоциациями. Это – живой и масштабный памятник своему основателю, воплощающему «дальневосточный идеал мудреца», который «всегда соединял человека действия с мыслителем» (6; 181) – Цунэсабуро Макигучи.

Литература

1. Education for Creative Living [Ideas and Proposals of Tsunesaburo Makiguchi]. – Yowa : Yowa State University Press, 1989. – XVII, [1].
2. Tsunesaburo Maciguchi. Official Website. Value-Creating Education // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.tmakiguchi.org
3. Бенедикт Р. Хризантема и меч: модели японской культуры. – 2-е изд., стер. – СПб.
4. Григорьева Т.П. Мудрецы, правители и мастера // Человек и мир в японской культуре. – М., 1985.
5. Делэ Н. Япония вечная / пер. с фр. С. Балашовой. – М., 2006.
6. Елисеефф В., Елисеефф Д. Японская цивилизация / пер. с фр. И. Эльфонд. – Екатеринбург, 2005.
7. Игнатович А.Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // Человек и мир в японской культуре. – М., 1985.
8. Лещенко Н.Ф. «Революция Мейдзи» в работах японских историков-марксистов. – М., 1984.

9. Луцкий А.Л. О некоторых мировоззренческих проблемах современной буддийской литературы Японии // Человек и мир в японской культуре. – М., 1985..
10. Мак -Клейн, Джеймс Л. Япония. От сегуната Токугавы – в XXI век / пер. с англ. Е.А. Красулина. – М., 2006.
11. Маркар ьян С.Б., Молодякова Э.Б. Мэйдзийская модель развития // Размышления о японской истории. – М., 1996.
12. Мещеряков А.Н. Император Мейдзи и его Япония. – М., 2006.
13. Молодяков В.Э. Консервативная революция в Японии: идеология и политика. – М., 1999.
14. Молодякова Э.Б., Маркарьян С.Б. Размышления о процессе модернизации Японии // Размышления о японской истории. – М., 1996.
15. Навл ицкая Г.Б. Экологичность жизненной практики японца как основа формирования социо-культурной традиции // Размышления о японской истории. – М., 1996.
16. Эррикер К. Буддизм / пер. с англ. Л. Бесковой. – М., 2001.

Темерева Т.А.
МОУ СОШ № 157, Екатеринбург

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РОКА И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ

Рок и все его проявления как музыкальные, литературные (тексты), театральные (зрелищность), так и социальные живо интересуют большую часть молодого поколения, к которому относится и автор, ведь рок – это не просто музыкальное направление, это составляющая культуры, средство общения огромной «протестной» части общества, его зеркало. Рок изначально создавался как способ самовыражения молодежи, бунт и протест, отрицание и пересмотр моральных и материальных ценностей мира.

Безусловно, развитие рока тесно связано с техническим, экономическим, политическим и социальным развитием. Ведь недаром законодателями рока стали музыканты наиболее развитых стран: Великобритании и США. Именно технический прогресс дает импульсы развития этого направления в музыке: аппаратура постоянно изменяется и усложняется, увеличивается влияние музыки на общество. Экономическая состоятельность позволяет гражданам посвящать себя музыке (покупать аппаратуру, диски, ходить на концерты, профессионально обучаться музыке и т.д.).

Первые советские рок-группы появились, сравнительно с общемировой картиной, довольно поздно – во второй половине 1960-х годов. Их репертуар первоначально полностью состоял из самых популярных на тот

период англо-американских хитов. Ничего предосудительного в этом не было. Наши рок-ансамбли проходили вполне закономерный и естественный процесс постижения азов рок-музыки, без чего было невозможно дальнейшее движение вперед, к самоопределению. Ведь с прямого копирования когда-то начинался также, например, путь оперы и балета в России. Вряд ли поэтому можно согласиться с теми критиками, которые на основании первоначального копиизма считают рок чуждым русской национальной культуре.

Одним из первых у нас, кто попытался доказать, что мелодика русского народного стихосложения и ритмическая гибкость протяжной песни не противоречат лексике рока, был Александр Градский. В своем творчестве он использовал опыт совмещения славянского языка с рок-формой польских рок-музыкантов – группы польских студентов «Тараканы». В составе последней Градский впервые начал выступать как рок-певец. Он первым переложил на рок-музыку высокую поэзию – Шекспира, Пастернака, Сашу Черного. Заслуживают упоминания также опыты Градского по использованию в своих рок-песнях мотивов русского фольклора (песни «Скоморохи» и «Птицеферма», написанные еще во второй половине 60-х годов).

Приблизительно в это же время (осень 1966 года) начинают сочинять песни на русском языке московские группы «Сокол», «Русь», «Красные дьяволята», «Грифы» и ряд других ансамблей. Однако это были всего лишь крохотные островки в океане всеобщего увлечения репертуаром английских и американских групп. В поэтическом же плане первые русскоязычные тексты, написанные в модном тогда психоделическом стиле, были довольно беспомощны, корявы и почти бессодержательны, благо что за грохотом аппаратуры и барабанов их почти не было слышно... Так что первые рок-тексты на русском языке в напечатанном виде воспринимаются как творчество графоманов или школьников-второгодников...

Но скоро рок перерос в нечто большее. Подражая сначала англоязычной «новой волне», наши музыканты перенимали и ее эстетику. На ее гребне в песни наших рокеров входил новый герой – типичный мальчик (но уже не мальчишка) городских ландшафтов со своими обыденными заботами, мечтами, скукой, любовью и ненавистью. Однако этот герой был уже жестко "прописан" не только социально, но и географически – типично ленинградский, московский, а затем уже родом из далеких провинциальных городов России, но никак не герой с лондонских или нью-йоркских улиц, у которого были совершенно другие заботы и интересы.

«На второй мировой поэзии признан годным и рядовым...» – пел о себе один из самых ярких наших рок-бардов А. Башлачев. Вторая мировая поэзия. Вторая, рядом с официальной. Вторая мировая поэзия – в то время

только появившаяся, пока не изданная, не изученная, существующая практически только на магнитофонных пленках и на устах молодых ее фанатов, распевающих рок-песни в городских скверах и подворотнях, в гостях и на блочных кухнях. Вторая мировая... Поневоле возникает ассоциация со словом «война»... И действительно, становление рока не было гладким и мирным, так же, как, впрочем, и джаза, и многих других стилей.

Рок с самого начала своего существования символизировал борьбу нового с отживающим, прогрессивного с реакционным. А для властей он был в лучшем случае бессмысленным кривлянием, в худшем – идеологической диверсией. Между тем «диверсанты» ни о политике, ни об идеологии пока (подчеркну, пока, до поры до времени) не задумывались, они просто хотели играть любимую музыку.

Однако вскоре произошел коренной перелом в самом понимании предназначения рока и рок-музыканта. Бунтарство, протест, данные человеку от самой природы, усугубила складывающаяся к началу 1980-х годов ситуация в стране. Затянувшееся правление Л.И. Брежнева, предельное обострение отношений с западным миром, ввод советских войск в Афганистан не могло удовлетворять «рок-оппозиционеров». Они заговорили о нравственных и общественных проблемах.

Творческий расцвет отечественной рок-музыки пришелся на последнее десятилетие существования советского строя, когда «страна умирала, как древний ящер с новым вирусом в клетках» (вспомним аналогичный литературный всплеск в России 1905 – 1917 гг.). Само явление советского рока было одним из признаков смертельного «заболевания». Дети больше не жили в ритме страны, не «мерялись с каждой пятилеткой». Дети уходили в духовное подполье, создавали себе новое прибежище и тому были причины…

Что представляли собой идеалы советской системы на рубеже 1970 – 1980-х годов? Давно не обновляющаяся идеология напоминала собой набор слов, правил и обрядов, выполняющихся автоматически, значения которых уже никто не понимал и уж тем более не «переживал» внутренне. Понятия Труда, Родины, Долга стали навязчивыми, от частого повторения по делу и без дела они выхолащивались, теряли свое священное значение. В обществе воцарилось лицемерие и двойная жизнь, когда ты на рабочем месте рисуешь стенгазеты, на собраниях произносишь «высокие» слова, а вечером дома хихикаешь над анекдотами о Брежневе, мечтаешь об американских джинсах и презрительно бросаешь в ящик стола очередную «почетную грамоту» («лучше б денег дали…»).

И, наконец, самое главное: скука. Накормив, одев, обеспечив крышу над головой, бесплатное образование и медицину, советское общество посчитало, что оно сделало для своих «детей» все, что надо. То есть, на-

кормив и напоив, система забыла, что людей надо еще и «развеселить», а также и «напугать» (предупредить о том, что произойдет, если устои общества расшатаются и мы попытаемся вернуться в капиталистический «рай»).

Особенно угнетали серые будни молодежь, незнакомую с нуждой и тяготами жизни. Ей было скучно и бесцельно существовать в размеренном, предопределенном, застывшем советском временном континууме.

Рок-музыка оказалась той «игрой всерьез», тем «образом жизни», который раскрашивал окружающую серость разноцветными красками, превращал в своеобразную «сказку». Здесь можно было быть героями, романтиками, бунтарями, шутами, чувствовать себя на равных говорящими с западными рок-кумирами и великими поэтами. Почему рок-музыка? Во-первых, она была модна, т.е. в какой-то степени востребована и актуальна. Во-вторых, рокеры всегда были «клановой» структурой, а молодежи всегда нравилось быть избранными, непохожими на других (даже в таких мелочах, как одежда, прическа, сленг).

Конечно же, рок-музыкант был оппозиционер (неважно – сознательный или несознательный) по отношению к Системе (неважно – государству или всему мирозданию). (1; 23)

Не последнюю роль сыграл и технический прогресс. Вслед за ним происходит качественный скачок в рок-поэзии, так как с улучшением качества звучания вокал и сам текст песен получали в роке гораздо большую смысловую нагрузку, чем раньше. Появляется целая культура магнитофонной музыки, у истоков которой стоит легендарный Андрей Тропилло, выпустивший все первые альбомы «Аквариума». Именно ленинградцам мы обязаны резким поворотом во всей рок-эстетике. Впервые в нашей стране «Аквариум» заиграл «новую волну», которая явилась не просто новым стилем, а принципиально новой моделью молодежной культуры.

В 1980-е годы появляются такие известнейшие рок-группы как «Кино», «ДДТ», «Гражданская оборона», «Чайф», «Алиса», «Звуки МУ», «Агата Кристи», «Ария».

В 1986 г. страна радостно «зашевелилась». Прозвучало слово «обновление». Началась перестройка. Взгляд «обновленцев» на советский рок недюжинно и не спроста «потеплел». Излюбленным объектом новоявленных либералов стал «Аквариум», к тому времени воспаривший в «небесных» сферах, что никого сильно не пугало. Б. Гребенщиков надолго стал объектом завистливых выпадов своих коллег, хотя через некоторое время все коллеги также попали в информационное поле страны. Для большинства населения СССР советский рок открывается именно с 1986 г. Его популярность растет, как на дрожжах.

Главным лицом рок-культуры в годы перестройки становится

«трибун». Тексты песен насыщаются хлесткими лозунгами, призывами, декларациями, в моду входят низкие «шаманские» голоса (В. Цой, К. Кинчев, Е. Летов). Сперва лозунги носят отвлеченную «безопасную» окраску («Мы – вместе», «Мы ждем перемен»), но затем приобретают четкую «перестроечную» ориентацию («Время менять имена», «Дальше действовать будем мы»). Во главе перестройки становятся «Телевизор», «Алиса», «ДДТ».

Постепенно, по мере разрушения общественных основ, все яснее стал вырисовываться образ «капитализма» как некоего «ангела-спасителя» Руси. Как точно спел В. Бутусов: «Нас слишком долго учили любить твои запретные плоды». Конечно же, большинство рокеров считало, что наш «новыйстрой» вберет в себя все прелести капитализма, не отменив привычных благ социализма. Однако реальность оказалась более мрачной: «буржуазная контрреволюция» не только разрушила советскую систему, но вместе с ней подорвала и духовные устои народа. То, что наши рокеры этого не хотели, ничего не меняет. Иллюзии о «новом прекрасном мире» потерпели крах. И если после провала рок-революции на Западе в 1960-х гг. буржуазное общество просто вернулось на свой привычный путь, то у нас неудача рок-революции совпала с полным социальным крахом всей страны.(1; 25)

К началу 1990-х рок-музыканты начали понемногу эмигрировать (из «Черного кофе», «Автографа», «Круиза»). За рок стали неплохо платить. Официально разрешили ездить по стадионам – сколько заработаешь (минус налоги), – все твое. И музыканты стали знать, за что именно им заплатят большие деньги. Консенсус достигнут! За это рок и поплатился в конце 90-х.

После появления в шоу-бизнесе «новых русских» рок становится отраслью, приносящей солидный доход. Потому что принцип «кто платит деньги – тот заказывает музыку» ни Карл Маркс, ни Борис Гребенщиков отменить не могут. Появилась масса групп, играющих западные блюзовые стандарты: «Stainless Blues Band», «Серебряный рубль», «Вольный стиль».

А потом многие рок-музыканты рванули в «русский шансон» – любимую музыку «новых русских». Например, один из лучших хард-рок-гитаристов С. Новиков (экс-«Тайм-аут») обосновался у Е. Амирамова, запел шансон С. Трофимов. После кризиса 1998 года масса нуворишей разорилась. Музыканты начали возвращаться обратно, хотя сейчас отечественный рок переживает не самые лучшие свои времена. Рок – это разговор об острых проблемах, вызов сильным мира сего. Удобно любить рок, когда у тебя все в порядке, а когда проблемы у всех, о них (проблемах) и о нем (роке) лучше забыть. Конечно, самые знаменитые рок-группы про-

шлого знают и помнят многие, но для сохранения отечественной рок-культуры и тем более для ее развития этого недостаточно. Нужны новые веяния, соответствующие нынешней действительности. Да, современные рок-группы есть, они поют о проблемах, но о них мало кто знает в обществе в целом, они популярны только в определенных рок-кругах.

Рок отечественный – это не «гром с небес», а разговор на равных с каждым, желающим слушать. Именно поэтому он был услышан и оказался одной из составляющих, изменивших советскую действительность на российскую. Но, оказав большое влияние на изменение общественного строя, рок отошел на задний план, но не умер, а лишь «уснул», т.к. существующая действительность вновь устраивает меньшинство. Автор считает, что рок несомненно заявит о себе во весь голос, чтобы снова помочь людям разобраться в себе и в окружающем их обществе, но для этого его нужно разбудить, помочь року для того, чтобы он помог нам.

Литература

1. Рыбин В. Как начиналось «Кино». – М., 2006.
2. Цой М. Виктор Цой. – М., 2008.
3. Цой В. Р. «Группа крови» (сборник стихов). – М., 2008.

Чугаева И.Г.
УрГПУ, Екатеринбург

ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Социально-экономические изменения в обществе, которые произошли за последнее десятилетие, требуют усилить направленность образования на личность ученика, побуждают пересмотреть устоявшиеся взгляды на процесс активизации учебной деятельности школьников в контексте личностно-ориентированного обучения. Личностно-ориентированное обучение можно определить как «признание человека субъектом активной учебно-познавательной деятельности и общения, действующего в объективном мире, познающим и преобразующим этот мир и себя» (1; 41). Главная задача учителя заключается в том, чтобы поставить ученика в позицию активного субъекта учебной деятельности, организовать ее таким образом, чтобы он все более активно и самостоятельно овладевал научными фактами и законами, формировал убеждения, совершенствовал умения и навыки. Теоретической основой данного подхода можно считать труды психологов гуманистической психологии (К. Роджерс, А. Снигг, А. Комбс, А. Маслоу и др.), ученых педагогов

(Ш.А. Амонашвили, В.Г. Воронцова, В.Ю. Кричевский, И.И. Элиасберг и др.)

Целью преподавания искусства в школе является воспитание человека, «способного постичь картину мира, воплощенную в художественном произведении, вступить в заочный «диалог» с автором, соотнести ее со своими собственными ценностями» (2; 31). Методы преподавания мировой художественной культуры должны избираться с позиции выстраивания диалога (Мир – Я, Я – другой, Я – Я). В процессе образования открываются несоответствия между неизбежностью освоения (присвоения) культуры и субъективными механизмами этого процесса, между неизбежностью педагогического влияния на ценностно-смысловую сферу личности и требованием невмешательства в ее внутренний мир. Это предполагает поиск такого метода, который смог бы объединить объективный мир культуры и субъективное пространство личности.

Одним из методов осуществления личностно-ориентированного обучения является ситуационное моделирование. Ситуационные модели рассматриваются как «искусственное представление реальных обстоятельств существования естественного объекта, обусловливающих его появление (рождение), развитие, функционирование или исчезновение. Воссоздание подобных обстоятельств носит провоцирующий и целенаправленный характер. В отличие от других видов моделирования эти модели имитируют не сам изучаемый объект (или предмет), а условия его существования. В психологии с помощью ситуационных моделей провоцируется и стимулируется функционирование объектов – носителей психики, т. е. тот или иной вид психической деятельности людей и животных. Ситуационные модели совмещают в себе признаки вещественных, знаковых, а иногда и образных моделей» (3; 15).

Метод ситуационного моделирования в процессе освоения мировой художественной культуры можно определить как искусственное представление существования субъекта в различных культурных коммуникациях с целью углубления понимания транслируемого социального опыта, развития критического отношения к стереотипам представления реальности. Предлагаемые задания направлены на рефлексию обращения к различным подструктурам знаний (предметные знания, личный опыт). Например, «составь сюжетный ряд фотографической выставки « Мир глазами молодых», «собери» картины для выставки по теме: « В уме своем я создал мир иной и образов иных существованье» (М.Ю. Лермонтов)», «напиши письмо герою картины (к портретам кисти И. Никитина, Ф. Рокотова, Д. Левицкого, В. Боровиковского)», «представь себя в качестве зодчего и предложи варианты росписи наличников русского деревянного дома», «составь монолог: «Говорю от имени героя картины...» и

т.п. Эти задания не являются для детей легкими. Они вполне осознают творческую ответственность, критикуют сами себя, стесняются и в то же время очень ждут оценки своего творчества от сверстников и учителя. При этом задача педагога – сделать искусство пространством возможностей творческой самореализации растущего человека, способствовать «встрече с собой».

Ситуационные модели способствуют реализации таких процессов как эмоциональный отклик, прочувствование, переживание. Данный метод предполагает постоянный диалог культур: современный человек и исторический архетип, человек Востока и Запада, художник и общество и т.д. Такое многозначное видение культуры развивает эмпатию, умение задавать вопросы и искать ответы, не принимать на веру сложившиеся культурные стереотипы, не стесняться высказывать свое мнение, уважать мнение другого человека. Используя метод ситуационного моделирования в педагогической практике, мы заметили, что учащиеся начинают глубже осознавать ценность духовного наследия человечества. Приведем некоторые высказывания: «Мировая художественная культура – это духовное состояние человека, отразившееся в искусстве», «это добро, красота, вдохновение, понимание людьми друг друга», «это богатство, величайшее достояние многих народов мира, это история и в то же время, будущее человечества».

Использование метода ситуационного моделирования возможно при следующих условиях протекания образовательного процесса:

- понимание художественной культуры как системы развивающихся программ человеческой деятельности, поведения, общения в сфере эстетических форм;
- наличие педагогической установки, ориентированной на отказ от господства суммы знаний и выдвижения на первый план различных способов активного присвоения знаний учащимся (сотворчество, интерпретация и т.п.)
- понимание самоценности личности со стороны субъектов образовательного процесса;
- стимулирование интереса к диалогу как методу самовыражения;
- проектирование учебной деятельности с позиции целостного саморазвития.

В заключение следует сказать, что метод ситуационного моделирования способствует накоплению гуманитарного опыта личности, освоению культуры как трансформирующегося художественно-эстетического опыта человечества, нахождению индивидуального способа бытия в культуре. В свете современных проблем в отечественной и мировой школе,

связанных с тем, что современные дети все больше становятся прагматиками и все меньше удивляются, метод ситуационного моделирования позволит им ощутить себя в контексте культуры и сделать шаг в восхождении к целостности собственной личности.

Литература

1. Барамзина С.А. Учебная деятельность школьников в контексте личностно ориентированного обучения // Педагогика. 2006. №8.
2. Мелик-Пашаев А., Новлянская З. Концепция образовательной области // Искусство в школе. 2006. №1.
3. Никандров В.В. Метод моделирования психологии. – СПб., 2003.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ XX ВЕКА

Девятова О.Л.
УрГУ, Екатеринбург

МУЗЫКА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ: ЭКРАННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Проблема репрезентации музыки на телевидении уже достаточно давно является объектом внимания исследователей. Свой вклад в ее изучение в разные годы внесли Е. Авербах, М. Вендров, О. Дворниченко, З. Жукоцкая, А. Клотынь, Л. Коган, Н. Поздняков, Г. Троицкая, Н. Чаплыгин и др. Сегодня она является особенно актуальной, в связи с общим процессом визуализации современной культуры. По справедливой мысли З. Жукоцкой, «музыкально-художественное вещание в ней начинает занимать одно из приоритетных мест» (5; 56). Сложность решения проблемы творческой «интеграции» музыки и телевидения заключается в необходимости органичного объединения на телеэкране зрительного ряда и музыкального звучания, которое в силу своей интонационной природы ориентируется, прежде всего, на слуховое восприятие, формирующееся как в интеллектуальном, так и в эмоционально-чувственном мире человека.

Однако активно захватывающий сегодня музыку процесс визуализации все более и более превращает ее (прежде всего, в сфере шоу-бизнеса и коммерческой поп-индустрии) в зрелищно-яркое, броское действо, представление, шоу. В немалой степени способствует тому именно современное телевидение, которое «делает ставку» в большинстве музыкальных передач на развлекательность, цветовые эффекты, зрелищные технические приемы, которые подчиняют себе музыку и нивелируют ее богатые интонационно-смысловые, психологические возможности как серьезного, глубокого искусства, способного взволновать человеческие души. Безусловно, развлекательность во все времена использовалась как одно из гедонистических проявлений бытия музыки в повседневной культуре (в ситуациях праздников, увеселений, карнавалов и т.д.), однако, никогда гедонистичность не опровергала приоритетные для общества сущностные, глубинные свойства музыки как некой бытийно-философской категории культуры.

В ситуации современной медиакультуры эта приоритетность музыки как серьезного, концепционного искусства, способного создать свой особый художественный мир, картину представлений о человеке и Боге, теряется и оттесняется на периферию сознания. Как верно считает выдающийся композитор современности С. Губайдулина, «серьезное искусство

сегодня отодвигается и находится на самом краю сознательной деятельности человека» (интервью в телепередаче «Сад радости и печали», 2001).

Телеэфир, подчас, заполоняют многочисленные развлекательные телевизионные передачи, где музыка выступает в качестве своего рода «красивой» упаковки, «звуковых обоев», шумного и пустого фона. Этому способствует и само качество музыки, звучащей с телеэкрана. Это, преимущественно, попмузыка (или, в просторечии, «попса»), которая не отличается, как правило, сколько-нибудь высокими художественными достоинствами. Создаваемая по законам массмедиа (стереотипы, клише, тиражирование и др.), она своими стертыми, шаблонными интонациями нивелирует мелодическую выразительность; однообразными ритмоформулами культивирует тотальную назойливо-надоедливую танцевальность. Все это исключает эмоциональную глубину, психологическое переживание, искренность высказывания, которые являются необходимыми условиями всякой настоящей музыки (в том числе и песенных жанров). Как верно пишет исследователь массовой культуры А. Цукер, «ставка в поп-индустрии и в шоу-бизнесе делается не на качество музыки и ее исполнения, а на визуальную сторону сценической продукции, представленной слушателю-зрителю». «На эстраде создаются эффектные шоу, песня предстает в интерьере бесчисленных световых, цветовых, сценических эффектов», ее сопровождают «экстравагантные танцы, вычурные костюмы, мерцания, вспышки, лазеры, дымы, голография»(16; 509). Прав и известный композитор С.Слонимский, считая, что мир серьезного высокого музыкального искусства несовместим с бизнесом и коммерческой индустрией. «Музыка как коммерческая империя и музыка как самая духовная, самая идеалистическая (не просто идеальная) форма существования – не только две разных профессии, это два разных мира, которые никак не соприкасаются… Есть музычка и музыка – сладкая жизнь и жизнь горькая, трудная, но плодотворная и плодоносная»(13; 1). Действительно, серьезная музыка предъявляет значительные требования к слушателю, его знаниям, общей культуре, эрудиции, она призывает к со-переживанию и соучастию в процессе звучания, требует сосредоточенности, внимания, склонности к глубоким размышлениям.

Между тем, большинство каналов телевидения (за исключением канала «Культура», о котором скажу особо) практически не создают серьезных музыкальных передач, ограничиваясь, как отмечалось, сферой развлекательной музыки, трансляцией эстрадных концертов, шоу-концертов «Фабрик звезд» и др. Такое положение на телевидении свидетельствует о развитии потребительских тенденций в аудиовизуальной культуре, в условиях которой музыка становится средством манипуляции сознанием. Об этом верно пишет известный композитор и музыковед В. Мартынов,

который считает, что в современном культурном пространстве «производства и потребления» человек постепенно утрачивает способность переживать, а все больше приобретает навыки манипуляции. В результате в сознании « человека манипулирующего» создается иллюзия существования искусства, а создаваемые произведения превращаются в симулякры. Осознание такого процесса приводит В. Мартынова к крайним и весьма драматичным выводам: о смерти музыки как искусства «выражения и переживания» и даже «о смерти времени композиторов»(11; 17). Не случайно также и музыковед В. Медушевский определяет современную культуру как культуру «подлога»: истинного – мнимым, высокого – низким, настоящего – подделкой. Правы многие музыканты и ученые, усматривающие в этом процессе опасность утраты личности в культуре. Как пишет А. Цукер, «процесс создания песенного ширпотреба представляет собой огромное поточное производство, некий музыкальный конвейер, требующий постоянной замены «изделий», быстро приедающихся в силу отсутствия индивидуальных качеств. Подлинным композиторам и поэтам, стремящимся и в пространстве массовой музыки, ограниченной для новаторских поисков, все же проявить свой индивидуальный почерк, в подобном производстве места нет»(16; 508). Справедливо и суждение А. Цукера о том, что поп-культура приближается « к роду музыкальной инженерии, где главными действующими лицами, естественно, становятся не творцы, а иные фигуры, владеющие экономическими (продюсер) или технологическими (звукорежиссер, аранжировщик) средствами». А «звезд», которые в огромном количестве мелькают на наших экранах, ученый правомерно рассматривает как «не более чем звенья этого самого экономико-технологического процесса, позволяющего «раскрутить» практически любого, наделенного минимумом профессиональных данных исполнителя»(16; 508).

Такая ситуация требует серьезного анализа и размышлений о проблеме экранного бытия музыки на телевидении, о тех функциях, которые она призвана выполнять в формировании духовного и художественного мира современного человека. Эти функции многочисленны но, как правило, наиболее востребованной оказывается «сопровождающая» фоновая функция, совмещающая звуковой и зрительный ряды. Этой «раскрывающей» роли музыки уделяют наибольшее внимание и исследователи. Однако, надо учесть, что в этом случае, музыка воспринимается не сама по себе в ее первичной внутренней сущности и выразительности, продиктованной замыслом композитора, а во вторичной функции, необходимой режиссеру для воплощения своей телевизионной концепции, и играет вспомогательную роль, усиливающую зрительное впечатление. Не подвергая сомнению необходимость подобной оформительской интерпрета-

ции музыки (прежде всего, в серьезных познавательных программах), хочу обратить внимание и на совершенно другой ракурс ее репрезентации, который позволяет с помощью телевидения раскрыть своеобразие и специфику музыки как самостоятельного вида искусства, а также сложные процессы развития музыкальной культуры.

Именно эту проблему успешно решает сегодня телевизионный канал «Культура», на котором интересно и содержательно репрезентируется Большая настоящая музыка различных стилей, жанров и музыкальных направлений (от музыкальной классики прошлого и современности, фольклора до авангарда, джаза, рока и других явлений элитарной и массовой культур). Основной акцент на канале «Культура» делается на самые высокие, лучшие образцы музыки, которые подаются в наиболее совершенном исполнении выдающимися мастерами прошлого и настоящего.

По жанрам передачи канала «Культура» можно классифицировать как информационные («БлокНОТ», «Музыкальный киоск», сюжеты в «Новостях культуры», в «Афише» и др.); проблемно-аналитические («Оркестровая яма», «Партитуры не горят» и др.), авторские программы («Камертон», «Вокзал мечты», «В вашем доме» и др.), программы – трансляции (концертов, спектаклей, фестивалей, конкурсов и т.д.), монографические передачи – портреты о композиторах прошлого и настоящего, а также тематические теле и видеофильмы о выдающихся мировых музыкантах (композиторах, исполнителях, дирижерах), программы – из архивов – «Исторические концерты», «Собрание исполнений» и мн. др.

Обратимся к краткой характеристике некоторых из них. При этом отмечу, что огромное значение имеет личностный фактор как самих создателей программ, так и руководителей музыкального вещания на телеканале «Культра» в целом. Не могу не обратить внимание на личность Валентина Григорьевича Тернявского (заслуженный деятель искусств России, Член Академии Российского телевидения, музыковед и пианист, шеф-редактор студии музыкальных программ). Широта и творческий универсализм Тернявского, создавшего множество интереснейших программ и фильмов на канале «Культура», обусловили их высочайший профессиональный уровень. Таковы: «Возвращение в Ивановку» (С. Рахманинов), 1986; «Письма к другу» Д. Шостакович (из переписки с И. Гликманом), цикл «Исторические концерты» с уникальными кадрами выступлений Э. Гилельса, С. Рихтера и других прославленных исполнителей, 2001; фильм «Вечное движение» о гении М. Ростроповича; фильмы «Мой Шостаковича» и «Сотворение Шостаковича» (в год 100-летия гения XX века). Интересными и просветительски-значимыми были передачи В.Н. Тернявского о так называемой легкой музыке, в которых звучал джаз, песенные шлягеры XX века и др: «Музыка и поэзия старого Арба-

та», 1998, «Шлягеры, уходящие в века», 1997, и др. В целом ряде своих программ Тернявский выступал и сам как пианист (в частности, он солировал в концерте ГСО России п/у Е. Светланова в «Рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина) (17).

Из авторских, проблемно-аналитических программ обращаю ваше внимание на передачу Артема Варгафтика «Партитуры не горят». Она привлекает телезрителей своей почти детективной интригой, стремлением автора заинтересовать малоизвестными или даже неизвестными фактами из жизни великих композиторов и их произведений. Программа заставляет, вслед за ведущим, думать, анализировать, улавливать все интригующие мотивы создания того или иного сочинения. Очень помогают в восприятии этих программ живые культурные реалии: ландшафт места, города, улицы, архитектура, которые погружают слушателя-зрителя в атмосферу той или иной эпохи, создают культурную ауру, среду, в которой рождались музыкальные шедевры. Каждая передача задает зрителю ту или иную загадку, к примеру, правда ли, что Лист изобрел жанр симфонической поэмы? Или почему И. Стравинский завещал похоронить себя в Венеции? и мн. др.

К наиболее давним авторским программам телеканала «Культура» относится программа «Вокзал мечты» Ю. Башмета (с 1989 г.) (режиссер И. Телятников, художественный руководитель Л. Николаев, производство телекомпании «Цивилизация»). По словам Ю. Башмета, название программы придумал художник Б. Краснов (он создал декорации для первой передачи). В качестве музыкальной заставки в этой программе звучит трепетная, романтически-ностальгирующая тема альтового концерта А. Шнитке, одного из самых любимых композиторов Ю. Башмета – непревзойденного исполнителя этого концерта. Своего рода толчком к ее созданию стал фестиваль в Германии (в местечке Роландсек под Бонном, 1986, с его живописными окрестностями времен Средневековья). Башмет проводит также аналогии концертного зала в Роландсеке с известным концертным залом в Павловске (в пригороде Санкт-Петербурга), о котором в журнале «Театр и искусство» (1897) писали, что «Павловские концерты послужили одним из наиболее деятельных факторов нашего музыкального развития. Они пробудили в публике интерес к серьезному репертуару и насаждению здравого вкуса». Можно только разделить мнение Ю. Башмета о современности этих суждений, которые и побудили его к созданию неординарной, талантливой передачи. В ней мастер, по его словам, «не мог отказаться от удовольствия общаться с выдающимися людьми, причем не только с музыкантами, но и с «немузыкантами» – писателями, артистами, художниками (17).

В последние годы канал «Культура» уделяет большое внимание музыкальной жизни различных областей и регионов России, богатых своими самобытными традициями. В этой связи хочется сказать об авторской программе «Странствия музыканта» (ведущий – фольклорист, музыкант-исполнитель Сергей Старостин). Тематика программ «Странствия музыканта» насыщена многими неизвестными фактами из жизни российской «глубинки» (Вологодская, Оренбургская, Псковская, Волгоградская, Новгородская и др. области России). Ведущий знакомит телезрителей с культурой того или иного края, беседует с местными жителями – современными носителями фольклорных традиций, слушает песни в исполнении фольклорных ансамблей, нередко сам поет и играет на народных инструментах (передачи о владимирских рожечниках, русском казачестве, колоколах, гуслях и мн. др.). В таких передачах телезрители непосредственно приобщаются к национальным корням русской культуры во всем ее этническом многообразии и исключительном музыкальном богатстве, которое живо до сих пор, благодаря усилиям многих талантливых людей, горячо любящих, сохраняющих и приумножающих культурные ценности России.

Немаловажное внимание канал «Культура» уделяет и выдающимся композиторам XX века (зарубежным и отечественным): таковы фильмы и передачи об ушедших и ныне здравствующих музыкантах: А. Шнитке, Э. Денисове, М. Таривердиеве, А. Петрове, а также Р. Щедрине, С. Слонимском, С. Губайдулиной, Б. Тищенко, А. Пярте, К. Пендерецком и многих других. В этих передачах большие музыканты наших дней размышляют о современной культуре и классиках, рассказывают о своем творчестве, делятся воспоминаниями о своих предшественниках и современниках (таковы, к примеру, фильмы: о А. Шнитке «Дух дышит, где хочет», 2004, С. Губайдулиной «Сад радости и печали», С. Слонимском «Абсолютный слух», Б. Тищенко «Монолог души» и мн. др.).

Эти и многие другие программы канала «Культура» («Шедевры музыкального театра», «Царская ложа», «Билет в Большой», «Камертон» и т.д.) способствуют эстетическому воспитанию молодого поколения, представляя альтернативу низкопробной музыкальной продукции массовой культуры, губительно действующей на человека, разрушающей его нравственную и духовную целостность, развивающей потребительское, меркантильное и прагматичное отношение к жизни, что ведет, подчас, к необратимым последствиям.

Музыкальные программы канала «Культура» успешно решают актуальную сегодня проблему воспитания слуховой и слушательской культуры подрастающего поколения (детей, молодежи), в чем, на мой взгляд, состоит также одна из важнейших задач современного музыкального и

гуманитарного образования. Думается, что решение этой сложнейшей задачи заключается в воспитании слуха, художественного вкуса, его ориентации на музыку самых разных эпох, стилей, направлений, созданных мировой музыкальной культурой Запада и Востока на протяжении тысячелетий. Это сделает молодого человека и более восприимчивым ко всему новому, что рождается сегодня в различных сферах музыкального творчества (профессионального и любительского). Прав был великий новатор XX века И. Стравинский, когда писал, что «бесполезно пытаться форсировать то время, которое отпущено слушателям на свыкание с новым языком, с новыми средствами выразительности. Этот процесс не может быть заменен объяснениями. Невозможно помочь уху советами. Оно само должно стать податливым к свежим впечатлениям» (14; 25).

В этом процессе познания мировых шедевров музыкальной культуры прошлого, а также музыки XX и начала XXI вв. молодежи во многом может помочь и визуальная техника: к примеру, компьютерные программы, воссоздающие теорию восточных ладов (индийских, арабских и т.д.) или программы с записью музыки, нот, сведений о том или ином композиторе; многие компакт-диски (mp 3), на которых в большом объеме представлено творчество того или иного композитора, а также материалы его биографии, фотодокументы, письма и т.д. (к примеру, диск о П.И. Чайковском). Велики и возможности Интернета, который также можно и нужно «поставить на службу» развитию интереса молодежи к Большой музыке (сайты отечественных и зарубежных музыкальных издательств с информацией об издании компакт-дисков, нот классической и современной музыки, звукозаписи самой музыки и т.д.). Все это позволит привлечь «экранную» (в данном случае, компьютерную) культуру к делу формирования и развития высокого музыкального вкуса, способности проникновения в тот или иной интересующий человека индивидуальный композиторский мир, стиль или философию музыки.

Как уже отмечалось, немалые возможности и перспективы содержатся и в работе телевидения (его программы можно также использовать в учебном процессе), которое способно пробудить интерес молодых к многоликому и разнообразному по жанрам, видам, стилям миру музыки (старинной и современной). Для этого необходимо несколько сместить акценты в культурных программах (особенно на центральных каналах) с бездумной развлекательности на познавательно-увлекательный процесс постижения прекрасного в музыке во всех его формах (в том числе и тех, которые особенно привлекают молодежь – авангард, рок, андеграунд и др.). Главное, сформировать у молодых стойкий иммунитет к пошлости (в каких бы внешне броских «имиджах» она не представала на экранах), развить способность глубоко чувствовать, думать, воспринимать мир, благо-

даря музыке, во всей его сложной многозначности и многомерности. Ведь музыка как никакое другое искусство способна питать душу (вспомним слова Платона о музыке как «гимнастике души»), формировать мировоззрение, нравственный облик человека. Ее удивительная сила – в том, чтобы выводить его из мира обыденности, повседневности в сферы идеалистических представлений, духовно возвышающих и облагораживающих человека, приподнимающих его над реальностью, приближающих к постижению сокровенных тайн бытия.

Не о том ли писал великий Н.В. Гоголь, размышляя о духовных тяготах XIX века, которые, увы, одолевают и современного человека, заботящегося о судьбах русской культуры? Думается, что не случайно Гоголь именно в музыке искал спасения от многих бед, нависающих над Россией: « Никогда не жаждали мы так порывов, воздвигающих дух, как в нынешнее время, когда наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений, над выдумками которых ломает голову наш XIX век… Мы жаждем спасти нашу бедную душу от этих страшных обольстителей и бросились в музыку. О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! Буди чаще наши меркантильные души, ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром! Пусть при могущественном ударе смычка твоего смятенная душа грабителя почувствует, хоть на миг, угрызения совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронят слезу перед созданием таланта. О, не оставляй нас, божество наше!... Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» (4; 19).

Литература

1. Авербах Е. Концертные музыкальные жанры на ТВ // Музыка XX века. – М., 1978.
2. Богомолов Ю. Репродуктивная функция телевидения // Музыка XX века. – М., 1985.
3. Вендров М. Звук в телевизионной программе. – Л., 1988.
4. Гоголь Н. Скульптура, живопись и музыка // Собр. соч в 6 т. Т. 6. М., 1953.
5. Жукоцкая З. Музыка и телевидение. – Нижневартовск, 1999.
6. Карцов А. Телевидение в нашей жизни. – М., 1981.
7. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. – М., 2005.
8. Коган Л. ТВ и духовная культура // Телевизионная аудитория: структура, ориентация, культурная активность – Свердловск, 1973.
9. 9. Клотынь А. К эстетике музыкального оформления // Музыка и ТВ. – М., 1978.

10. 10. Малышев Ю. Телевидение и музыканты // Музыка и ТВ. – М., 1978.
11. 11. Мартынов В. Зона opus posth или Рождение новой реальности. – М., 2005.
12. Назайк инский Е. О телевизионной коммуникации и эстетике. – М., 1990.
13. Слон имский С. О прошлом, настоящем и будущем: Монолог после фестиваля // Музыкальное обозрение, 1994. – № 12.
14. Страв инский И.- публицист и собеседник. – М., 1988.
15. Т роицкая Г. Музыкант крупным планом // Большие проблемы малого экрана. – М., 1981.
16. Ц укер А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. 1960 – 1990. Вып 3. М., 2001.
17. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.tvkultura.ru/music…

Богданович Н.Б.
УрГУ, Екатеринбург

ВИРТУАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ – МУЛЬТИМЕДИЙНОЕ БЫТОВАНИЕ КНИГИ

На пороге третьего тысячелетия особое значение приобретают вопросы, связанные с выявлением, изучением, охраной и использованием памятников истории и культуры. Несмотря на техногенность сегодняшнего дня, культурные достижения прошлых эпох продолжают активно функционировать в современном мире. Будущее не может существовать без прошлого и залогом настоящего будущего может быть только сохраненное прошлое. «Наполненные духом прошлого многих поколений людей, исторические памятники сегодня – это живое свидетельство вековых традиций цивилизации. Люди на земле все более и более осознают единство человеческих ценностей и древних памятников как одного общего наследия. Признана всеобщая ответственность за их охрану для будущих поколений. Наша обязанность – сохранить все богатство их подлинности» (1).

Вся история человечества, так или иначе, связана с книгами. Благодаря книгам человечество получило возможность «накапливать и преумножать» знания. Книгу можно обозначить как человеческую память.

Оригинальные вещи очень важны, поскольку они переступают пределы времени – будь то любовные письма А.С. Пушкина, трон Тутанхамона или доисторическая кость с астрономическими пометками. Они осуществляют связь с прошлым. Перед их создателями и пользователями

существует обязательство сохранять эти вещи в их оригинальном и физически целостном виде.

В настоящее время, в связи с большой ценностью и требованиями сохранности, доступ к книжным памятникам ограничен. Постепенно само представление о том, что культурные явления прошедших веков могут быть представлены в конкретном воплощении книжных памятников утрачивается. Возможность не только приблизить книжные памятники к основному информационному потоку, доступному не только избранным специалистам, но и выявить дополнительные аспекты изучения книжных памятников предоставляют сетевые ресурсы.

Перспективным вариантом презентации редких книг является т.н. виртуальный музей книги.

В России концепция виртуальных музеев и выставок успешно разрабатывается Лабораторией музейного проектирования под руководством А.В. Лебедева. Опытным путем ведутся разработки отдельных страниц, сайтов, ресурсов. Известны следующие варианты:

Во-первых, развивается вариант предоставления доступа к глобальным реестрам, коллекциям оцифрованных изданий. Многое уже сделано за рубежом (например, «книжная» часть проекта «MICHAEL» – многоязычный реестр цифрового культурного наследия Европы, один из столпов развивающейся Европейской цифровой библиотеки)(2); медленно, но неуклонно аналогичные процессы происходят в России – примером может быть цифровая коллекция «Русская книга гражданской печати XVIII века» в собрании Научной библиотеки Санкт-Петербургского университета. И если обращаться к русскоязычным источникам – это прекрасный вариант для исследователей и специалистов-книжников. Эти ресурсы представляют собой собрание виртуальных копий книжных памятников, которые снабжены переводом на современный язык, поисковыми возможностями.

Второй путь – путь музейной экспозиции, когда книги являются экспонатами виртуальной выставки. Т.е. объединены в комплекс информационно-культурным контекстом и не ставят целью предоставления пользователю полнотекстового ресурса. Именно в таком варианте реализована виртуальная выставка Научной библиотеки УрГУ – «Наставникам, хранившим юность нашу...» (3).

Наконец, предлагается еще один путь презентации и в то же время сохранения книжных памятников – создание виртуальных музеев книги. Задачи его таковы:

– популяризация ценностей отечественной и мировой культуры;

- формирование информационно-культурного пространства, представляющего книжную культуру, историю книги и издательского дела;
- поддержка и информационное сопровождение Музеев книги;
- возможность удаленного доступа к полнотекстовым ресурсам;
- сохранение книжных памятников;
- реабилитация книжных памятников как музейного объекта в рамках библиотеки.

Поскольку виртуальный объект более гибок в использовании, вариантов и концепций виртуальных музеев книг может быть множество. За основу композиции может быть взят временной период, определенная тема, вплоть до воссоздание коллекций разобщенной в реальности – например виртуальный музей книги, представляющий собой библиотеку А.С. Пушкина, или Лицейскую библиотеку – разделенную в реальности, но восстановимую в виртуальном пространстве.

Каким разнообразным может быть содержание музея книги, такой разнообразной может быть и его форма.

Таким образом, имеет смысл обозначить основные требования актуальные именно для виртуального музея книги, отличающие его от полнотекстовых ресурсов и виртуальных выставок.

Предполагается, что виртуальный комплекс музея книги окажется шире выше перечисленных вариантов представления книг в сети. С одной стороны, он включает в себя виртуальные копии книжных памятников. Они дополнены максимально полной информацией о памятнике – транслитерация текста, фактографический комментарий, описанис памятника, включающее как его физические характеристики, так и подробные указатели.

С другой стороны, виртуальные копии объединены общей темой и пространством музея, что позволяет составлять виртуальные экскурсии по музейному пространству. Экспозиции представляют собой в комплекс пространств, соединенных многочисленными гиперссылками.

В сравнении с реально выставленным памятником, виртуальный музей имеет и преимущества и недостатки. С одной стороны – в музее книги перед посетителем подлинный объект, ценность знакомства с которым не вызывает сомнений, а с другой – музейный объект как правило представлен с какой-то одной стороны, в то время как виртуальная копия может быть представлена в трехмерном варианте и во всех полноте представить особенности памятника.

Перспективным является вариант виртуального представления книжных памятников в научных библиотеках. Растет значимость библиотеки в научной среде, появляется возможность более широкого освещения

научно-исследовательской деятельности библиотеки, увеличивается количество обращений к фонду книжных памятников и при этом физическое состояние книги остается неизменным.

В виртуальном музее книги помимо представления коллекционных, тематических собраний можно представить весь комплекс работы с книжными памятниками – начиная от комплекса мер предпринимаемых для сохранения памятников, реставрации до комплекса действий по созданию музея, представление задач, решаемых хранителями коллекции. Посетитель виртуального музея книги может принять более деятельное участие в его работе – как принимая участие в запланированных интерактивных задач, так и привнося дополнения, предложения к деятельности музея.

Виртуальный музей книги может представлять собственно эволюцию книжного дела, сопровождая визуальный, информационный ряды дополнительными учебными материалами по переплетному делу, каллиграфии, книжному оформлению и т.д.

Подводя итог, можно отметить, что виртуальный музей книги объединяет в себе работу библиотеки, музея и мультимедийные технологии. И т.о. становится качественно новым способом презентации и исследования книжной культуры.

Литература

1. Сборник руководящих документов по управлению местами, являющимися всемирным художественным наследием. – М., 1996.
2. Сола П.Ж. Транснациональная служба «MICHEL»: многоязычный реестр цифрового культурного наследия Европы // Информационное общество, культура, образование. 10 лет ежегодной междугародной конференции «EVA Москва»: Сборник статей. М., 2007.
3. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://lib.usu.ru/about/exhibitions/newexhibitiob/nastavnikam/

Галаган Н. А.
УрГПУ, Екатеринбург

РОЛЬ ПЕРСПЕКТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ П. СЕЗАННА

Проблема перспективы, или проблема изображения глубины на плоскости имеет давнюю историю. Каждая конкретная эпоха решала ее по-своему, используя свои специфические средства, ведь перспектива служит не только (и не столько) цели создания адекватного видимого мира на полотне, сколько цели передачи образа этого мира, концепции ми-

роздания, характерной для данной эпохи. Помимо обратной и линейной перспективы исследователи выделяют такие системы, как наблюдательная (где пространство изображается «на глаз», без каких бы то ни было теоретических обоснований), воздушная, которая получила особое развитие на Востоке, так как наиболее соответствовала восточному мироощущению, а также некоторые другие.

К концу XIX века уже чувствуется неудовлетворенность художников господствовавшей на тот момент системой линейной перспективы, так как ее каноны (статичность зрителя, единство точки зрения и т.д.) ограничивают, загоняют в рамки творчество и противоречат некоторым законам естественного восприятия (например, бифокальности зрения).

Поль Сезанн как раз и стал одним из создателей той новой системы перспективы, за которой закрепилось впоследствии название сферической. В работах Сезанна неподвижное пространство превращается в сгустки видимой энергии. Сезанн заменил перспективу, созданную линией, векторами цвета, направленными в разные стороны, что наполнило двухмерные холсты трехмерной полнотой реальности.

Та система перспективы, которую использовал Сезанн, имеет в литературе несколько названий. Многие исследователи (и в первую очередь Б.В. Раушенбах) обозначают ее как перцептивную (от слова «перцепция» – восприятие). Название это обосновывается тем, что художник меняет принципы линейной перспективы, стремясь к более естественному, по его мнению, изображению пространства на холсте, то есть такому, которое более соответствует зрительному восприятию (как было сказано выше, классическая перспектива противоречит некоторым из них). Именно поэтому, вырабатывая свою собственную систему, Сезанн перерабатывает известные на том момент каноны в искусстве. Например, один из важнейших принципов классической перспективы – единство точки зрения. Об этом говорит, например, Тайандье, анализируя картину «Ваза с тюльпанами и фрукты»: «Создается впечатление, что, рисуя вазу, он писал сидя, а стол рисовал уже стоя» (7; 90). В то же время, даже если единство точки зрения сохраняется, то сама точка зрения оказывается несколько завышенной, это очень убедительно доказывает Раушенбах на примере картины «Каштановая аллея в Жа де Буффан» в своей работе «Пространственные построения в живописи». Этот вывод он делает, проведя несколько зрительных осей и определив тем самым точку схода. Также он приводит результаты измерений Ф. Новотного: предметы на дальнем плане увеличены на 25%, на переднем – уменьшены на 30 – 40% по сравнению с фотографией (то есть по сравнению с линейной перспективой). В соотношении же со зрительным восприятием искажение приходится на вертикали переднего и среднего планов. Перцептивная перспектива ока-

зывается удобной при изображении ландшафта, где важнейшей задачей является правильная передача горизонталей и дальнего плана (так как он остается неискаженным).

Сокращение переднего и среднего плана при сохранении размеров (а порой и увеличении) дальнего плана приводит к искривлению объективно прямых линий. Эта особенность получает название сфероидности, именно поэтому система перспективы, используемая Сезанном, называется еще сфероидной. Лилиан Герри, предложившая этот термин, пишет: «Видение пространства у Сезанна <…> – это сфероидное подвижное поле. Кажется, что пространство вращается; это впечатление возникает от изгибов линий, составляющих основу композиции» (1). Некоторое представление об этой особенности дает известное полотно Сезанна «Поворот дороги».

Сам же Сезанн вслед за Делакруа на первое место ставил «композицию цвета». Как известно, краски теплой палитры приближают объект, тогда как холодной – отдаляют. Сезанн пользуется этим знанием, например, на картине «Игроки в карты» (1890 –1892), где стоящий у стены человек изображен меньшим по размеру, чем остальные, и в то же время он выделяется ярко-красным цветом своего платка, и поэтому кажется, что он стоит не дальше – так достигается эффект глубины, и при этом не умаляется значимость персонажа.

Часто у Сезанна мы наблюдаем разбивку цвета по планам. Но и это наследие классицизма художник трактует по-своему. «Первый план высветляется, впитывая в себя золотистость солнечного света. И эта высветленность лишает его весомости, достаточной для того, чтобы служить зрительно прочным постаментом для двух других... Второй план, ослабевая по цвету, становится, однако, интенсивнее по тону – в нем усиливается синева... Голубизна третьего обретает лиловато-фиолетовые оттенки. Чем глубже уходит наш глаз, тем более плотные и весомые объемы он встречает. Задние планы давят на передний. Широкий средний план подвергается давлению и спереди и из глубины» (5; 443). Так соотносятся планы на картинах Сезанна, и при помощи цвета нивелируются те ошибки, которые неизбежно возникают при передаче глубины на плоскости. Задний план в большинстве случаев передается безошибочно (если только это не противоречит художественной задаче, как на картине «Гора св. Виктории со стороны каменоломни Бибемус»), а ошибки сосредотачиваются на переднем и – частично – на среднем планах.

Он «стремится соединить цвет – достижение импрессионизма – с объемной формой – наследием классицизма; слить воедино противоречивые требования: строго продуманную форму классического искусства и непосредственное эмоциональное восприятие импрессионизма… Надо

примирить новаторское с традиционным, подняться над ними» (5; 236). Интересной в этом смысле является акварель «Натюрморт с яблоками на кухонном столе» (ок. 1900).

То, как Сезанн трактовал пространство в своем творчестве, не всегда исследователями воспринималось однозначно. Так, исследователь Ф. Новотный в своей работе «Сезанн и конец научной перспективы» пишет: «Перспективная система, которая суммарно ослабила передачу пространственности, дававшуюся точной линейной перспективной конструкцией, – это почти не перспектива, и поэтому уместен вопрос, не наблюдается ли конец научной перспективы уже в живописи Сезанна, а вовсе не позже в бросающихся в глаза формах абстрактной живописи» (4). Иными словами, здесь утверждается отсутствие пространственности на полотнах Сезанна. Основывает Ф. Новотный свои доказательства на сравнении пейзажей Сезанна с фотографиями тех же мест. В связи с этим он указывает на существующие отличия (увеличение заднего плана, уменьшение переднего и др.). Этот факт и становится главным аргументом данной точки зрения на творчество Сезанна. Ф. Новотный называет это пространство таким, в котором предмет не может жить, иллюзией, а не передачей действительности. Например, из-за перспективных искажений фрукты, изображенные на натюрмортах, кажутся как бы повисшими в воздухе или балансирующими на грани падения. То есть Сезанн не стремился передать действительность, а, видимо, преследовал в своем искусстве иные цели. Исходя из этого вывода, Ф. Новотный и называет полотна этого художника первым шагом к абстракционизму.

К методу использования фотографий для анализа картин обращался не только Ф. Новотный, но и другие исследователи (например, Э. Лоран, М.В. Федоров). Однако впоследствии было доказано, что фотография не является идеальной передачей глубины, что она всего лишь передает изображение в классической системе перспективы. Большой вклад в решение этой проблемы сделал исследователь Б.В. Раушенбах. Так, в своих работах он наглядно показал, что, во-первых, «идеальной» системы перспективы не существует и каждая из них – лишь вариант смещения неизбежных ошибок; во-вторых, перспектива Сезанна – это один из этих вариантов, причем в ряде случаев значительно более удобная и выразительная, нежели классический вариант; а в-третьих, этот исследователь убедительно доказал, что перспектива, выработанная Сезанном – важнейший этап в развитии изобразительного искусства, Б.В. Раушенбах называет ее «более полной и в некоторых случаях более совершенной системе перцептивной перспективы, чем та, в отходе от которой художник надеялся найти усиление выразительности своих картин» (6; 112). Б.В. Раушенбах указывает еще и на то, что линейная система перспективы претендует на некоторую

сценичность, театральность (это непосредственно связано со временем создания и последующего применения), что зачастую приводит к утрированной передаче пространства. Сезанн же стремится к максимально естественному изображению глубины, как можно больше старается соотнести полотно со зрительным восприятием, и в ходе своих поисков получает прекрасный результат.

Эту точку зрения отстаивал еще один исследователь – Д. Линдсей, который называет пространство Сезанна (опять же опровергая Ф. Новотного) «органической концепцией» (3; 157), то есть как бы самостоятельным миром, в котором вещи имеют свое собственное бытие. «Оно таково, что в нем предмет живет с особой полнотой жизни, это пространство преодолевает механические ограничения правил перспективы, берущих начало в ренессансной математике и геометрии» (3; 159). Об этом упоминал еще Бадт, современник художника, говоря о том, что пространство здесь является одновременно и возможностью, и результатом объединения определенных предметов на одном полотне. Таким образом, пространство – это важная часть предметов, Сезанн «лепит» его предметами.

Живопись изначально ставила одной из своих основных задач правдоподобие, реалистичность. Тщетно пытаясь найти идеальную систему перспективы, художники экспериментировали, изображая различные образы пространства. Сезанн не был исключением – почти все его творчество – это стремление отобразить пространство, глубину на полотне так, как это есть в действительности. Отсюда и те неизбежные искажения, за которые он был так нещадно гоним критиками.

Нередко исследователи творчества Сезанна проводили сопоставление его полотен с фотографиями. Однако творчество фотографа, в отличие от художника, во многом зависит от тех технических средств, которые он использует. Казалось бы, способы те же, что и в живописи – изображение более ярких, четких предметов на первом плане (фотограф для этого использует специальные светофильтры), фокус на отдельных объектах, подчеркивание рельефности путем использования бокового освещения на расплывчатом, «дымчатом» фоне. Есть, конечно, и специфические способы (градационная печать, фотомонтаж), но это касается скорее технической стороны, нежели творческих способностей автора. Однако основное различие состоит в самих условиях создания произведения искусства – художник волен изображать все, что ему придет в голову и так, как он это считает нужным, тогда как свобода фотографа ограничена окружающей действительностью. В конечном итоге фотограф выбирает ракурс, точку съемки, границы кадра, в некоторых случаях освещение, набор предметов, которые окажутся на фото, остальное же делает аппарат.

Как пишет Джон Жарковкий, «живописец может создать свою картину, синтезируя в ней тысячи отдельных впечатлений и воспоминаний, сочетая игру воображения с испытанными приемами; работа же фотографа по природе своей не синтез, а анализ и почти целиком строится на одном впечатлении, произведенном на фотографа объектом» (2; 14).

Таким образом, художник решает, что и в какой последовательности нужно изобразить на полотне, чтобы плоскость превратилась в глубину, а перед фотографом стоит, возможно, более сложная задача – предметы и их расположение уже заданы самой действительностью. Выбор самой системы перспективы долгое время был ограничен лишь линейной перспективой, лишь в конце XX века фотографы научились воспроизводить на фотоснимке обратную и прочие системы перспективы, используя при съемке дополнительные линзы.

В качестве примера нами проведен анализ фотоизображения, созданного в период жизни и творчества Сезанна. Это фотография Н.А. Петрова (1876 – 1940) под названием «Вдаль». Автор использует достаточно распространенный прием – уходящие вдаль параллельные линии (края дороги) сходятся в точку, а однотипные предметы (деревья) по мере удаления от первого плана уменьшаются. Так создается образ глубины, пространства на плоскости фотографии. Горизонт на изображении остается прямым, точка зрения находится на уровне человеческого глаза. Интересно то, что извилины тропинки не дают нам ощущения глубины, как это оказывается на уже упоминавшемся полотне Сезанна «Поворот дороги». Так и наклоненное дерево остается лишь декоративным элементом, не становясь зрительной осью. Происходит это как раз из-за того, что на этих произведениях используются различные системы перспективы. Линейная перспектива, используя иные способы передачи ощущения пространственности, достигает и другого эффекта. На фото изображение всегда заканчивается вместе с рамкой, которая раскрывает перед нами действие и одновременно ограничивает его; тогда как полотно живописца подразумевает под собой нечто большее. Эти принципиально различные системы перспективы остаются воплощением своих эпох, ответом на свои специфические задачи времени, той необходимостью, без которой невозможно развитие искусства.

Литература

1. Герри Л. Сезанн и выражение пространства // [Электронный ресурс] : Режим доступа: http://staratel/episode_19//
2. Жарковский Д. Фотография – новый вид искусства // Субъектив. № 1. 1995.
3. Линдсей Д. Поль Сезанн. – М., 1989.

4. Новотный Ф. «Сезанн и конец научной перспективы» // [Электронный ресурс] : Режим доступа http://slovo.iphil.ru/proj/lingantrop/space_of_mouth/ch.5
5. Перрюшо А. Жизнь Сезанна. – М., 1991.
6. Раушенбах Б.В. «Пространственные построения в живописи». – М., 1980.
7. Тайандье И. Сезанн. – М., 1995.

Завьялова А.С.
УрГПУ, Екатеринбург

ЭКСПЕРИМЕНТ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

С последних десятилетий XX века появилось большое количество пьес с элементами западноевропейского авангарда, содержащие тенденции «театра абсурда», «театра парадокса», «театра жестокости».

Современный театр – театр экспериментальный! И в сложившейся атмосфере свободного творчества, театральное искусство нацелено на поиск нового сценического языка. Авангардный театр дал возможности для театрального эксперимента и шанс подчеркнуть недостатки человеческой действительности. Драматургическое слово стало затрагивать нелепость человеческого бытия, среды обитания героев, их отчужденные взаимоотношения, которые для людей соотносятся с обыденностью. Авангардистские традиции позволяют нашим драматургам найти художественное оформление явлениям нашей жизни. Это течение в современном театре потихоньку приобретает национальные традиции.

Наша современная действительность обращает внимание к традиции «театра жестокости» Антонена Арто. Задача этого термина отражается в необходимости «разбудить наши нервы и наше сердце. Единственное, что реально воздействует на человека, – это жестокость. Мы хотели бы создать из театра реальность, в которую действительно можно было бы поверить, – реальность, которая вторгалась бы в сердце и чувства тем правдивым и болезненным ожогом, который несет всякое истинное ощущение». Антонен Арто (1896-1948) – французский теоретик театра, режиссер, актер, оказавший значительное влияние на теорию и практику театра модерна и постмодерна. Он выдвигает новаторскую теорию «театра жестокости» и публикует ряд манифестов, в которых переосмысливает устоявшиеся понятия культуры.

У Арто речь идет не о культуре в целом, а о культуре временных форм. В становлении вопроса о культуре, он соотносит ее с всеобщими человеческими проблемами. Рассматривает определение культуры, с точки зрения первичных физиологических процессов и указывает на зависимость от них. Художественная потребность, по Арто, роднится чувству

голода. В этом аспекте он рассматривает эстетическую потребность человечества.

Для Арто художественная потребность – высший смысл жизни! Он указывает на то, что в глубине человеческого сознания существует потребность в культуре. Из этого возникает его «идея активной культуры». В этом определении Арто указывает на действующего человека в культуре, который двигается вперед, а не бессмысленно оценивает свои действа. Смысл этой активной культуры заключен в сознании человечества, открытие ему сверхзнания, которое достижимо только с помощью культуры. Говоря о театре будущего, Арто видел его в основе его действия, веря в то, что именно он способен вернуть смысл жизни преобразив его.

Задача театра – ввести зрителя в состояние шока путем жестокости, тем самым очистить общество от буржуазного конформизма. Но жестокость, по Арто, заключается не в образах привычного насилия (преступлений, пролитой крови). Жестокость проявляется в осознании жизни, ее суровости, обреченности на смерть. В театре нужна не бытовая жестокость, а действие, доведенное до предела.

Театр создан для того, чтобы вернуть к жизни наши подавленные желания. «Если театр действительно хочет снова стать необходимым, он должен дать нам все то, что можно найти в любви, в преступлении, в войне или безумии». К идее «театра жестокости» Арто идет через понимание жизни, «жизни как творческого акта». Отрицание театра по Арто, это отрицание жизни. Он выступал против фальши жизни, об утрате смысла существования.

Человек становится заложником искусственных рамок реальности, в которых теряет свое естество. Когда как театральные условия позволяют ему быть свободным в своем творческом самовыражении. В театре привычная реальность выходит за рамки общепринятых ценностей повседневности. Это позволяет человеку реализовываться, преодолевая страх перед жизнью. Что же касается бытовой жестокости, то применительно к «театру жестокости», можно говорить лишь о задаче исчерпывания подобных потребностей в процессе спектакля. Этот «терапевтический» подход Арто не исключает.

Зритель, «которому передали свою кровь неистовые сцены, который ощутил в себе движение высшего действия, который во внезапной вспышке озарения увидел в необычайных фактах необычайные и существенные движения собственной мысли», выйдя из театра, не станет служить идеям убийства и насилия. Эстетика театра жестокости востребована и сегодня. Современному театру присуще некоторые системы Арто. Авангардистские традиции западноевропейского театрального искусства

открыли отечественному театру возможность обновления сценического языка и многообразию интерпретаций.

В XX веке ознаменовалась стремление художников к развитию новой формы в каждой области культуры. Развитие театра новой эпохи заключается в изменяющемся характере форм театра и создание на основе театральности общей картины мира. Выходя за рамки театрального процесса, разрушается прежняя структура театрального пространства, возникают контакты с европейской культурой. Драматургам удалось отразить страшные моменты из жизни человека находящегося «на обочине дна», их душевное одиночество, чувство безысходности. Говоря о том, что современный театр не поднимает, а оглупляет зрителя. О том, что в спектаклях ругаются матом, колются, занимаются любовью, выносят грязь наружу и все в этом духе значит не видеть театр с активной социальной позицией, театр, делающий хотя бы попытку влиять на общество. Сегодняшний театр перестал быть искусством для избранных – он говорит языком масс, воплощает сложные современные проблемы.

Несомненно, современный театр для России это продолжение театра жестокости. Где главной задачей является овладение вниманием и чувствами людей, любыми действиями. Театр является величайшим инструментом психологической жизни общества, переводящий современные философские и общественные проблемы на свой уникальный язык. Жестоким язык театра становится из-за невыносимости ситуации, не на сцене, а в обыденной жизни человека.

Уникальность современного театра, в котором находит отражение «театр жестокости» Арто, заключается в сочетании обобщенности беспощадной жизненной конкретикой и созданием художественного образа «дна нашей жизни». Через изображение жестокости человек изживает желание реализации соответствующих потребностей.

Во многих городах созданы и продолжают открываться независимые театры, работающие в тесном контакте с новой пьесой. Они содержат в себе общие взгляды на то, каким должно быть современное искусство, которое фиксирует подлинную сегодняшнюю реальность. Яркой звездочкой современного театрального искусства является Николай Коляда с узнаваемым драматургическим языком и авторским театром. Драматург раздвинул границы художественного горизонта, делая предметом эстетического постижения ту жизнь, которая долгое время не имела доступа на сцену. Внимание Коляды направлено на убогого, униженного и оскорбленного «маленького человека» в постсоветской действительности. Он пишет о людях, которые просто хотят быть счастливыми. Прибегая к «горьковскому приему» предоставления героям произнесения «монолог-исповедь» о перенесенных страданиях и унижениях, о душевных пережи-

ваниях, Коляда дает им новый шанс на приобретение смысла жизни. В этом и есть вся прелесть героев Коляды. В них проявляется личность, они не стремятся придерживаться принципам, правилам, запретам общества. Это делает человека свободным. Мечта о счастье – вот «правда человека» от драматурга Николая Коляды.

Драматургия Коляды дает его современникам уникальную возможность увидеть себя со стороны и осознать свою жизнь. Это роднит его с теорией Арто, где через жестокость идет понимание жизни, осмысления человеческого существования.

Николай Коляда открыл советскую чернуху как обыденность. Человек, притерпевшийся к скотскому существованию, наконец, оглядывается и понимает, что так жить нельзя. Это подвиг! Герой смог сам себя осудить. Коляда показывает данность советской жизни. Нет верхов и нет низов. Все мы дно!

Главный принцип поэтики пьес и спектаклей Коляды – «обнажение сути вещей и характеров». Неприятных для впечатления, но дающих возможность измениться. Тема возрождения человека становится доминирующей на сцене. Спектакль, поставленный в театре Коляды по пьесе Константина Костенко «Клаустрофобия», повествует нам не о тюремных ужасах, а об одиночестве, о потребности каждого человека в любви и заботе. В постановке «Землемера» по пьесе самого Николая Коляды, тема любви и ненависти повторяется. Но это и есть те главные чувства, которые должен вызывать спектакль. Темы о созидательной любви и о разрушительной силе ненависти рядом драматургических и сценических приемов обновляют и освежают восприятие современности. Порой слишком изощренными средствами, но это все ради пробуждения чувств соплеменника, ради оценки нашей жизни.

Коляду с Арто сравнивать не стоит, но то что их творчество нацелено на похожий результат несомненно. Их роднит стремление изменить жизнь, превратив ее в магический ритуал. Театр «жестокости» имеет ритуальную основу. Речь идет об условности реальности, где воздействует сам процесс, само объективное действие. Их творчеству присуща и общая задача в открытии истинного смысла человеческого существования через уничтожения привычной субъективной формы.

Их «жестокость» позволяет человеку реализоваться в этой жизни. Через унижения и оскорбления, через осмысления цены существования человек такого мира театра приближается к сверхсознанию. Он становится выше мира бытовой жестокости, где царит ужас и насилие, потому что осознает ее суровость, но надеется на чудо.

Николай Коляда в своем театре воплотил идею Арто о связи театра с реальностью, со сверхреальностью, которая находится в окружающей нас жизни.

Зыкрянова Ю.А.
УрГПУ, Екатеринбург

ИСТОЧНИКИ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ ЭКСПАНСИИ СО ЗНАЧЕНИЕМ «ЧЕЛОВЕК» И «ПРИРОДА» В ТЕКСТАХ СМИ
(на материале газеты «Завтра»)

Данная работа выполнена в рамках изучения политической метафоры в печатных СМИ на базе когнитивной теории метафоры и позволяет расширить сведения о ней благодаря анализу такого ее элемента, как сфера-источник. Сфера-источник метафоры – это важнейший ее образующий компонент, обобщение практического опыта жизни человека в мире. Именно сфера-источник послужила основанием для одной из классификаций метафор, согласно которой выделяются: антропоморфные метафоры, которым свойственно моделирование реальности по человеческому подобию; природоморфные метафоры, где живая и неживая природа служат источником метафорической экспансии; социоморфные метафоры, для которых характерно представление абстрактной сферы через образы социальной действительности (сюда можно отнести такие сферы, как «Спорт», «Театр» и др.); артефактные метафоры, отличительной чертой которых является осмысление чего-либо через образы артефактов – механизма, компьютера, инструмента и тому подобного.

Материалом для исследований сфер-источников была выбрана газета «Завтра».

Положение органа средств массовой информации по отношению к власти, степень его ангажированности и наличие или отсутствие идеологической, пропагандирующей установки определяет многие его характеристики, в том числе и язык, на котором он сообщает информацию широкой публике. Отличительной особенностью газеты «Завтра», однозначно и бескомпромиссно заявившей в 1993 году свое политическое кредо – враждебную позицию по отношению к власти, стал язык с ярко негативной эмоциональной окраской, изобилующий различными видами тропов: метонимией, символами, эпитетами, олицетворениями и, конечно же, метафорами. Громкие, призывные публикации сделались основным содержанием газеты, практически вытеснив информативную сторону издания. Активизируя прагматический потенциал политической метафоры, авторы «Завтра» выполняют цель изменить гражданское сознание, «переконцеп-

туализировать»(2; 67 – 74) картину мира адресата.

Общему языковому стилю газеты свойственна как бы тотальная «персонализированность» ее текстов: главный редактор и идейный вдохновитель «Завтра» писатель Александр Проханов является символом всего издания, его личный художественный стиль – синтез националистического пафоса и жесткой критики по отношению к существующему общественному строю – служит образцом для всех авторов «Завтра». Чрезвычайно богатая и образная речь Александра Проханова и его журналистской команды связана с использованием всех сфер-источников метафорической экспансии, применимых для описания политических и общественных явлений и персон. Литературный талант Александра Проханова позволяет ему разворачивать широкие метафорические «полотна», последовательно проецируя сферу-источник на сферу-цель по разным признакам, раскрывая смысл малопонятных процессов и явлений в российском обществе.

Также для издания характерна интертекстуальность, что обеспечивает эффективность, расширение культурного и исторического пространства его текстов. Помимо различного рода отсылок к историческим событиям в текстах газеты много архетипических образов, связанных с российским национальным менталитетом (таких, как образ хозяина, Царя-отца, медведя), которые традиционно становятся основой для метафорического конструирования и сообщают тексту лирический оттенок, что свидетельствует об авторском желании привлечь большую часть аудитории, опираясь на «коллективное бессознательное» (4; 512).

Наиболее частотными метафорическими моделями в «Завтра» являлись модели со сферой источником «Человек» и «Общество». Обратимся к первому типу моделей. Как уже было сказано выше, тематика издания включает в себя освещение явлений, событий и тенденций в обществе в отрицательном ракурсе, что не может не отражаться в выборе отдельных сегментов сферы-источника.

Так, в антропоморфной метафоре, для которой характерно моделирование политической реальности исключительно по человеческому подобию, включающей в себя такие концептуальные сегменты, как «Анатомия и физиология», «Болезнь», «Семья», чаще всего акцентируется негативное значение, например: *«Партия – это рука миллионопалая, сжатая в один громящий кулак»* (Алексеев Н. А. Партии в Эрэфии. № 03 (530)). Изначально метафору можно назвать условной, так как ее автор не стремится через яркий, реалистичный донести до сознания читателей абстрактные понятия. Сфера-мишень как бы подчиняет сферу-источник. Сфера-источник здесь – человек с фантастическими возможностями, имеющий необыкновенно сильную руку. И государство, государственный ап-

парат, представленный в таком образе, обладает сверхъестественными возможностями, как видно из контекста, губительными для граждан России; партия, репрезентируемая в образе руки, – лишь часть такого государства, подавляющего людей.

Но все же наиболее популярен корпус морбиальных метафор. Например: «*При этом Россия,* ***как сумасшедшая,*** *выкачивает и продает свои углеводороды, робко развивая собственное машиностроение*» (Алексеев Н.А. Партии в Эрэфии. № 03 (530)). К данной антропоморфной метафоре относится фрейм «Симптомы болезни и диагноз», конкретизирующийся слотом «Психические болезни». В этой метафоре, построенной по схеме «общество-организм», высвечивается такая область сферы-источника, как свойство психической болезни бурно протекать, задействуя при этом все жизненные силы. Именно этот признак позволяет постичь через призму сферы-источника деятельность российского государственного аппарата как чрезвычайно интенсивную, близкую к максимальной, предельной по силе активности. Важно отметить, что для эмоционального потенциала актуальным в сфере-источнике будет процесс быстрого опустошения и внутреннего кризиса после высокого уровня работоспособности, что неизбежно, по мысли Н.А. Алексеева, и для политэкономической сферы России.

Или: «*...когда полоумный* ***«дедушка»*** *Е.Б.Н. был вынужден изгнать из «Белого дома» несчастного Кириенко, которого «развели» на последнюю в жизни ГКО «конвертацию» бумаг в доллары...*» (Пестов Н.Г. Косноязычие души. № 04 (531)). Здесь общим семантическим компонентом является физическая и душевная немощность, а также положение второстепенного лица. В сфере семейных отношений пожилые родители по отношению к «функционированию» семей их детей, как правило, занимают второстепенное положение в силу низкой степени жизненной активности и из-за власти и ответственности, перешедших в руки детям. Образ дедушки задействован для осмысления личности Бориса Ельцина, с тем чтобы показать его отстраненность от государственных дел по причине многих обстоятельств, в числе которых и его физическая дряхлость.

«*Дистрофичное общество не может отразить натиск врага*» (Осетров П. Царь-кризис. № 24 (787)). Дистрофия – болезненное состояние организма, при котором наблюдается истощение всех жизненных ресурсов. Метафорически репрезентируя образ российского общества в образе человека, страдающего дистрофией, автор хочет подчеркнуть неполноценность, болезненность общества. Так как дистрофия – это общее состояние организма, то справедливо было бы предположить, что автор говорит не о проблемах общества, сконцентрированных в какой-то одной сфере, а именно об атмосфере тотального кризиса общества. Дистрофия

также является если не константной характеристикой организма, то, вероятно, существенной в течение длительного периода, а следовательно, и обществу, представленному в данном образе, свойственно постоянное состояние упадка. Аналогичный смысл имеет метафора: *«С точки зрения ...наблюдателя, этот «владивостокский синдром» выглядит сродни стокгольскому»* (Проханов А. Россия выбирает между Зурабовым и Лимоновым. №13 (697)). Как правило, в текстах «Завтра» антитезой уродливым, болезненным явлениям и персонам современной политической российской действительности звучат образы народа и идеальных, по мнению авторов, не существующих в мире реальном духовных вождей и правителей: *«Карлики современной политики бранят Ленина* (Фельдман А. Стоит курган. №04 (531)).

В статье «Россия выбирает между Зурабовым и Лимоновым» (№13(697)) А. Проханов пишет: *«Не тем любезен Путин народу, что ссыпает в его просящие ладошки крошки со столов олигархов, прибавляет к нищенским зарплатам и пенсиям копеечные прибавки».*

Рассмотрим общий семантический компонент: руки человека являются важнейшей частью его тела, обеспечивают ему нормальную жизнедеятельность и по большей части активны; человек же с пассивными руками является отклонением от нормы. Вероятно, именно болезненный, неполноценный человек и послужил источником метафорической экспансии. Народ же, не производящий активных действий, репрезентируемый в этом образе, находится в положении подчинения и зависимости, является ущербным и слабым. Эмоциональный потенциал выражен лексемой «просящие», где сосредоточена авторская скорбь и выражение сочувствия к предельно унижаемому народу. Репрезентируя в таком образе абстрактное понятие «народ», автор одушевляет его, заставляет читателя испытать к нему сочувствие, как к живому существу.

Так как антропоморфизм свойствен человеческому мышлению, то стоит отметить, что в текстах газеты очень часто можно наблюдать антропоморфные метафоры с очень «низким уровнем художественности», стертые метафоры, что прежде всего относится к неживым и абстрактным категориям – странам и государствам, например: «*Уход Тайваня будет настолько наглядной демонстрацией силы КНР и слабости Америки, что желающих и дальше связывать свою судьбу с «уходящей натурой» окажется не слишком много: судьбы гитлеровской Германии в конце войны и «перестроечного» горбачевского СССР тому доказательство*» (Нагорный А., Коньков Н. Тибет-Оранж. № 13 (749)). *Понятно, что без предварительных гарантий ее благосклонного рассмотрения со стороны Пекина и Москвы на такой шаг официальный Тегеран никогда бы не решился – действительно, зачем ему лишние дипломатические унижения?* (там же).

Подводя итог анализу группы антропоморфных метафор, можно заключить, что, трансформируя политическую действительность по человеческому подобию, авторы издания стремятся показать больного, извращенного человека для осмысления облика российской власти, политической элиты, а несчастного, измученного – для осмысления бедственного положения граждан. В целом для «Завтра» характерна ярко выраженная отрицательная оценка современного состояния российского общества, которая особенно проявляется при реализации моделей со сферами-источниками «Человек» и «Общество».

Литература

1. Будаев Э.В. Метафорическое моделирование постсоветской действительности в российском и британском политическом дискурсе: Дисс. … канд. филол. наук, Екатеринбург, 2006.
2. Будаев Э.В. Могут ли метафоры убивать: прагматический аспект политической метафорики // Политическая лингвистика. Вып.20. Екатеринбург, 2006.
3. Чудинов А.П. Политическая лингвистика. М., 2006.
4. Юнг К.Г. Аналитическая психология и психотерапия. СПб., 2001.

Казанцева А.А.
УрГПУ, Екатеринбург

К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ АВАНГАРДНОЙ ЖИВОПИСИ

Восприятие – сложный процесс соучастия и сотворчества воспринимающего субъекта. Между произведением и воспринимающим субъектом всегда существует эстетическая дистанция – сознание того, что перед ним лишь изображение действительности, а не сама действительность.

Сложность эстетического восприятия обусловлена тем, что идея произведения непереводима в вербальный, словесно-понятийный план. Проникновение в смысл художественного произведения зависит также от эстетических способностей субъекта, от степени развитости его эстетического чувства. Избирательность и глубина эстетического восприятия обусловлены состоянием культуры общества и общекультурным потенциалом самой личности, системой ее ценностных ориентаций.

В процессе эстетического восприятия можно выделить несколько ключевых моментов: установка на восприятие художественного произведения; предварительная эмоция от встречи с ним; радость узнавания в нем ожидаемого образа; его развитие на основе ассоциаций с представления-

ми, соответствующими собственному жизненному и культурному опыту субъекта.

Поскольку художественный образ никогда полностью не совпадает с ожиданиями субъекта, постольку узнавание всегда принимает форму своеобразной игры: присвоения «чужого» художественного образа и эмпатии, «вчувствования» в него своих переживаний. В случае, когда художественная информация существенно превышает ожидания субъекта, эстетическое восприятие либо разрушается (субъект оценивает художественное произведение как странное, экстравагантное, абсурдное, безобразное), либо на основе интенсивной работы воображения у него формируется новый образ-переживание, в котором идея, заложенная в произведении художником, как бы заново рождается, открывается. Этот высший момент эстетического восприятия сопровождается глубоким эстетическим переживанием (3; 54 – 58).

Эстетическое восприятие не всегда выступает в развернутом виде, оно может остановиться на предварительной эмоции или на уровне узнавания первичных образов, но может и подняться до высокого напряжения (потрясения), когда субъект переживает радость не только от открывшегося ему смысла, но и от самого акта открытия.

Большую роль в эстетическом восприятии играет эстетический вкус субъекта.

Хороший эстетический вкус – это способность получать наслаждение от подлинно прекрасного и эмоционально отвергать безобразное. Эстетический вкус – уникальная особенность человека. Те или иные вкусовые предпочтения зависят от воспитания, привычек, характера, жизненного опыта, общения человека. Будучи социально обусловленным, эстетический вкус формируется под воздействием окружающей среды, образа жизни, большое влияние на него оказывает искусство, которое в качестве художественного начала включается в быт и труд людей (эстетическая организация среды) и действует повседневно, подчас незаметно. Идеалы и мировоззрение человека определяют общую направленность вкусовых оценок (1; 42 – 43).

Восприятие искусства также является процессом сотворческим.

Спектр идей и ассоциаций в художественном восприятии довольно разветвленный, с каждым новым постижением смысла и содержания порождается своеобразная цепная реакция видения художественной картины мира, его граней в общении искусства и человека.

Сотворчество – это разбуженные силы, таящиеся в произведении искусства, ставшие достоянием субъекта восприятия, параллель художественной деятельности, имеющая специфическую фазность: установка – впечатление – заражение – осмысление – оценка – последействие.

В чем же специфика воздействия на зрителя авангардной живописи?

Под *авангардом* или *авангардизмом* понимают течения в искусстве XX века, которые, порывая с реалистической традицией, усматривают в ломке установившихся эстетических принципов, способов построения художественной формы основной путь к достижению искусством своего назначения.

Известный специалист в области искусства В.Г Власов акцентирует внимание на следующих способах воздействия авангардной живописи на зрителя: подчеркнутая эмоциональность, обращение у непосредственному чувству; представление о «самоцельности» слова; «психический автоматизм», воздействие на подсознательные импульсы; отказ авангардистов тот таких элементов реализма в искусстве, как сюжет, характер, рассматривая их как проявление ложного «идеологического» подхода к действительности (2; 11 – 12).

Теория восприятия нового искусства разработана В.В. Кандинским, одним из крупнейших художников и теоретиков XX века. В своем программном труде «О духовном в искусстве» автор излагает оригинальные идеи по поводу восприятия формы и цвета. Его кредо: «Цвет сам по себе выразителен, форма сама по себе выразительна» (4; 46 – 81).

Для композиции в ее распоряжении имеются два средства: краска и форма. Форма может существовать самостоятельно, цвет не допускает безрганичного распространения.

Художник замечает, что одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притупляет его: резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (например, *желтый* цвет в *треугольнике*). Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при *круглых* формах (например, *синий* цвет в круге). Если нарисовать два круга одинаковой величины и закрасить один желтым, а другой синим цветом, то уже при непродолжительном сосредоточивании на этих кругах можно заметить, что желтый круг излучает, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (подобно улитке, заползающей в свою раковину) и удаляется от человека. Первый круг как бы пронзает глаза, в то время как во второй круг глаз как бы погружается.

Относительно композиции всей картины Кандинский отмечает, что большая композиция может состоять из меньших законченных в себе композиций, которые могут быть друг другу даже враждебны, и могут состоять из отдельных форм и внутренней окраски.

Ярким примером таокй композиции, по мнению автора, является работа Сезанна – «Купальщицы» – композиция в форме треугольника (Мистический треугольник), где треугольник является не вспомогатель-

ным средством для гармонизации группы, а ярко выраженной художественной целью.

На восприятие зрителя влияет не только геометрическая фигура, но и ее расположение: например, треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем если тот же треугольник поставлен косо на плоскости.

Особое внимание Кандинский уделяет красками: цвету, тону, насыщенности. Также очень оригинально каждой краске художник ищет ассоциацию в музыкальным мире.

Красный цвет безгранично характерно теплый, внутренне он действует, как очень живая, подвижная беспокойная краска, которая, однако, не имеет легкомысленного характера разбрасывающегося на все стороны желтого цвета, и, несмотря на всю энергию и интенсивность, производит определенное впечатление почти целеустремленной необъятной мощи.

Музыкально он напоминает звучание фанфар с призвуком тубы, – это упорный, навязчивый, сильный тон.

Желтый цвет, если его рассматривать, беспокоит человека, колет, будоражит его и обнаруживает характер заключающегося в цвете насилия, которое, в конце концов, действует нахально и назойливо на душу. Так, например, действует на лимон желтого цвета (острая кислота) и канарейка желтая (пронзительное пение).

Это свойство желтого цвета, его большая склонность к более светлым тонам, может быть доведено до невыносимой для глаза и души силы и высоты. Звучание при этом повышении похоже на все громче становящийся звук высокой трубы или доведенный до верхних нот тон фанфары. Желтый цвет – типично земной цвет. Желтый цвет не может быть доведен до большой глубины.

Оранжевый цвет сохраняет оттенок серьезности красного и одновременно становится движением излучения желтого. Этот цвет звучит, как средней величины церковный колокол, или же как сильный голос альта, как альтовая скрипка, поющая ларго.

Зеленый цвет дает идеальное равновесие, вызывает состояние покоя. Абсолютный зеленый цвет является наиболее спокойным цветом из всех могущих вообще существовать; он никуда не движется и не имеет призвуков радости, печали или страсти; он ничего не требует, он никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения является свойством, особенно благотворно действующим на души усталых людей, но после некоторого периода отдыха, легко может стать скучным. Картины, написанные в гормонии зеленых тонов, подтверждают это утверждение.

Пассивность есть наиболее характерное свойство абсолютного зеленого цвета, причем это свойство как бы нарушено, в некотором роде,

ожирением и самодовольством. Если вывести абсолютно-зеленое из состояния равновесия, то оно поднимется до желтого станет живым, юношески-радостным. От примеси желтого оно вновь становится активной силой. В тонах более глубоких (при перевесе синего цвета) зеленое приобретает совершенно другое звучание – оно становится серьезным и, так сказать, задумчивым. Таким образом здесь возникает уже элемент активности, но совершенно иного характера, чем при согревании зеленого.

Синий – типично небесный цвет. При сильном его углублении развивается элемент покоя. Погружаясь в черное, он приобретает призвук нечеловеческой печали. Переходя в светлое, к которому синий цвет тоже имеет меньше склонности, он приобретает более безразличный характер и, как высокое голубое небо, делается для человека далеким и безразличным. Чем светлее он становится, тем он более беззвучен.

Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий – на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа.

Фиолетовый, имеющий в себе склонность удаляться от человека, возникает в результате вытеснения красного синим. Но это красное, лежащее в основе, должно быть холодным, так как тепло красного не допускает смешения с холодом синего. Фиолетовый цвет имеет характер чего-то болезненного, погасшего, имеет в себе что-то печальное. Его звучание сходно со звуками английского рожка, свирели и в своей глубине – низким тонам деревянных духовых инструментов (фагота).

Белый цвет представляется как бы символом вселенной. Поэтому белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит, как не-звучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке, паузам, которые лишь временно прерывают развитие музыкальной фразы или содержания, и не являются окончательным заключением развития. Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно, или, еще точнее – это Ничто доначальное, до рождения сущее.

Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как вечное безмолвие без будущности и надежды. Представленное музыкально, черное является полной заключительной паузой, после которой идет продолжение подобно началу нового мира, так как, благодаря этой паузе, завершенное закончено на все времена – круг замкнулся. Черный цвет есть нечто угасшее, вроде выгоревшего костра, нечто неподвижное, как труп, ко всему происходящему безучастный и ничего не приемлющий. С внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на

фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому и сильнее и точнее.

Серый цвет есть безнадежная неподвижность. Чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности. При усветлении в краску входит нечто вроде воздуха, возможность дыхания, и это создает известный элемент скрытой надежды.

Приведенные художником обозначения этих простых красок являются весьма временными и элементарными, однако для глубокого проникновения во внутренний мир художников авангарда теоретические размышления В.В. Кандинского имеют большое значение.

Литература

1. Беляев А.А. Эстетика. Словарь. – М., 1989.
2. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. – СПб., 1998.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987.
4. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М., 1992.

Корнилова Е.
УрГУ, Екатеринбург

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА М.Л. ТАРИВЕРДИЕВА КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЯ «ТРЕТЬЕГО НАПРАВЛЕНИЯ» В МУЗЫКЕ XX в.

Современная музыкальная культура ставит перед исследователями много различных проблем. Среди них – взаимодействие массовой и профессиональной музыкальной культур. Эта проблема стала некой «основой» для более узких проблем, к которым можно отнести появление терминов «третий пласт» и «третье направление» в музыкальной культуре. Эти понятия неравнозначны друг другу. В. Конен в своей работе «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» дала определение этого пласта. Ученый рассматривает его как «самостоятельный, несмотря на его раздробленность, художественный пласт, представленный своими видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами музыки – профессиональным композиторским творчеством и фольклором» (1; 34). Таким образом, В.Д. Конен относит к «третьему пласту» все жанры бытовой музыки, а также такие новые для XX века явления как джаз, рок, авторская песня и другие.

«Третий пласт» в музыке, условно говоря, так или иначе проявлял себя и в прошлые эпохи в жанрах бытовой музыкальной культуры. В эпоху средних веков к ним можно отнести музыкальное искусство трубаду-

ров, которое не вписывалось в картину профессионального композиторского творчества и подчинялось закону поэтической выразительности (что, в определенной мере, в наши дни найдет отклик в жанре авторской песни) (1; 70). К бытовой сфере в эпоху средних веков можно отнести и творчество жонглеров – образец массовой и популярной музыки. В эпоху позднего Возрождения, как отмечает В. Конен, появляется много светских жанров, включающих в себя признаки духовной музыки, а именно многоголосный мадригал как пример ренессансного гуманизма. После изобретения нотопечатания (1594) в Европе начинают печататься произведения для лютни в народно-песенных жанрах, Не стоит забывать и о таких демократических песенных жанрах, как фротолла, виланелла, канцонетта и т.д. Позднее, уже в эпоху позднего Ренессанса, а затем барокко и классицизма, к «третьему пласту» можно было бы отнести произведения для балов, сольные и хоровые народные песни, оркестровые сюиты, созданные для исполнения на открытом воздухе. Такие произведения писали К. Монтеверди, Х.-В. Глюк, И.-С. Бах, В.-А. Моцарт, Л. ван Бетховен. Нужно отметить, что в эпоху классицизма разрыв между профессиональным композиторским творчеством и фольклором был невелик, фольклор усиленно «вторгался» в профессиональное музыкальное творчество, и композиторы не считали унизительным пользоваться подлинно народными мотивами. Этот разрыв стал усиливаться после революций в Европе с конца XIX века и продолжает увеличиваться вплоть до наших дней. В XIX веке с появлением класса буржуазии все большую актуальность приобретают произведения развлекательного характера – весьма вероятно, на наш взгляд, что и это укрепило позиции музыки «третьего пласта» как музыки развлекательной, однако все же стоит отметить, что развлекательность – это только одна из отличительных черт массовой музыки, и эта черта не самая показательная.

Наряду с В. Конен проблема «третьего пласта» музыкальной культуры рассмотрена также в работах В. Мартынова, А. Цукера, Т. Чередниченко, Е. Уфимцевой, О. Девятовой и других.

Понятие «третье направление» в музыке возникло сравнительно недавно (примерно в 1980-х гг. XX в.). К «третьему направлению» исследователи относят композиторов, творчество которых нельзя однозначно отнести к какому-либо одному стилю. Это такие композиторы как А. Рыбников, А. Журбин, М. Таривердиев, отчасти А. Петров и другие.

Развитие «третьего направления» в музыке шло настолько уверенно, что в 1986 году в тогда еще «стране Советов», была создана «Лаборатория третьего направления СК РСФСР». Это было объединение композиторов, которые не могли однозначно определить стиль своего творчества. Эти композиторы писали музыку, направленную на широкий круг

слушателей, пользуясь при этом законами профессионального музыкального искусства и фольклора. Однако, если до XX века фольклорные мотивы проникали в профессиональное музыкальное творчество и становились некой первоосновой серьезной музыки, что придавало ей еще большую глубину, то развитие этой тенденции в XX веке шло в русле проблемы слушательского восприятия. Как считает И. Егиков: «Самое главное сегодня для музыки «третьего направления» – это борьба за слушателя...Серьезная музыка потеряла и продолжает катастрофически терять аудиторию, причем во всех сферах общества, включая интеллигенцию» (5,43). В том же ключе рассуждает и В. Комаров: «Я рассматриваю «третье направление» как некую ступень для приобщения слушателей к серьезной музыке, и в этом вижу его основную задачу». (5; 44) Таким образом, по сути, музыка «третьего направления» решает в XX веке очень важную задачу сближения серьезной музыки и непрофессионального слушателя, а также, как говорил А. Петров, задачу «сближения серьезной музыки с музыкой быта» (7; 20).

В данной статье мы обратились к творчеству Микаэла Леоновича Таривердиева как композитора «третьего направления». Его творчество в этом аспекте еще изучено недостаточно.

А между тем, творчество М. Таривердиева – это целый, во многом непознанный, пласт в музыкальной культуре и особенно в культуре кинематографа второй половины XX века.

Стиль Микаэла Таривердиева, который сделал этого композитора популярным, невозможно назвать одним словом или определением. В нем присутствует и « удивительная проникновенность, щемящая нежность», как сказала Татьяна Лиознова – режиссер фильма «17 мгновений весны» (7; 155), но в то же время его музыку нельзя назвать массовой, развлекательной – в ней есть, по словам Андрея Петрова, «возвышенная красота» (7; 154).

Нам показалось правильным отнести Микаэла Таривердиева к представителям «третьего направления» в музыке, поскольку тогда возможно объяснить это своеобразное сочетание «высокой» поэзии, направленной на раздумье, и «щемящей проникновенности», на основе которых композитор строит свои произведения.

Микаэл Таривердиев удивительно легко, на первый взгляд, но в то же время необыкновенно выразительно и неповторимо решает эту задачу сближения серьезной музыки и музыки быта. Сам Микаэл Таривердиев никогда «открыто» не признавал себя композитором «третьего направления». В своей книге «Я просто живу» он писал: «Эти песни (к фильму «Прощай») не были предназначены для массового пения, и уж совсем не для ресторанов. И в то же время это была не камерная музыка, не для ка-

мерного зала, но и не массовая. Так сложилось то, что потом, по-моему, Родионом (Щедриным) было определено как музыка третьего направления. Какой-то новый жанр, новые интонации, новая манера исполнения». (4; 76) Действительно, все то новое, о чем говорил Р. Щедрин, в музыке Микаэла Таривердиева воплотилось, прежде всего, в вокальных произведениях. Таривердиев очень любил поэзию. Но поэзию очень высокого качества, поэзию «музыкальную», такую, которую бы сразу хотелось озвучить. Познакомившись на одном из вечеров у Лилии Юрьевны Брик с Беллой Ахмадулиной, Андреем Вознесенским, Евгением Евтушенко, Таривердиев стал их близким другом и написал много вокальных циклов на стихи этих поэтов.

Стихи названных поэтов, а также стихи М. Цветаевой, И. Мандельштама, И. Заболоцкого, Б. Пастернака и даже В. Маяковского, к творчеству которых Таривердиев не раз возвращался, очень сложны по своей структуре и глубоки по своему смыслу, но для того, чтобы написать музыку к ним, к их безрифмованной форме, нужно иметь колоссальное внутреннее чутье и талант. Таривердиева не смущало отсутствие рифмы, наоборот, это казалось ему очень интересным, – он мог дать волю своему нетрадиционному мастерству в музыкальном решении стиха, – главным же для него всегда являлась мелодичность стихотворных строчек. Как он сам писал: «Когда я сочиняю музыку на стихи, для меня наиболее существенными являются три момента. Во-первых, это проблема, которую несет в себе поэзия. Во-вторых, передо мной стоит проблема решения строчки в ее ритмическом и структурном восприятии. И в-третьих, интонирование слова. Внимание к слову – вот что мною руководит. Ведь интонация слова – первооснова музыкальной интонации. Почувствовать ее, раскрыть – это главное» (4; 80).

Именно это умение озвучить смысл стихов и заставляло песни Таривердиева проникать в душу каждого слушателя. Это и составляло его художественную задачу. Композитор писал: «Есть музыка, адресованная большому количеству людей. В этом ее принцип. А есть музыка, которая адресована каждому в отдельности, даже если в зале много народу» (4; 79). На наш взгляд, чем острее зал воспринимал лиричные и щемящие сердце интонации Таривердиева, тем быстрее они распространялись по России. Люди ходили на его концерты, напевали мелодии, написанные им к фильмам. Благодаря этому происходило сближение слушателей с серьезной музыкой.

О специфике и своеобразии своей вокальной музыки Таривердиев писал так: «Я уже много работал с высокой поэзией, со стихами крупных поэтов. Но это была нормальная камерная вокальная музыка, для профессиональных певцов с поставленными голосами. Мне хотелось найти нечто

другое, в душе зрело какое-то другое музыкальное решение, но я никак не мог его прощупать…Я хотел сделать высокую поэзию более доступной. Не переходя в какое-то романсеро, а просто неголосово. Вот так стали появляться эти странные циклы. Не песни. Но и не романсы. Эстетика третьего направления». (4; 77) Галина Беседина, с которой Таривердиев много работал как с певицей, позже говорила: «Я часто задумываюсь, что же представляет собой тот жанр, в котором мы (с Таривердиевым и Сергеем Тараненко) работали, как определить его? Эстрада ли это или нечто иное? Ведь стихи, к которым обращается композитор, раньше могли быть использованы лишь в камерно-вокальной музыке. Форма его песен, многие мелодические и ритмические обороты, характер сопровождения – все это тоже идет от камерного жанра. И в то же время произведения сохраняют черты эстрадности» (7; 13).

Так, через произведения такого сложного составного жанра Таривердиев познакомил слушателей с целым литературно – поэтическим пластом, который оказался забытым в советской культуре. В. Дашкевич писал, объясняя, почему именно в конце века появилась необходимость в музыке «третьего направления»: «В основе музыкальной культуры всегда лежало поэтическое творчество, без « Руслана и Людмилы», «Каменного гостя», «Русалки», «Золотого петушка», «Пиковой дамы» Пушкина не было бы русской оперы, а, следовательно, симфонии. После революции поэзия А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, И. Заболоцкого, И. Мандельштама оказалась вычеркнутой из нашей культуры и для того чтобы дальше развивать оперу и симфонию, просто необходимо знакомить слушателей с вокальными циклами на стихи этих поэтов» (5; 44).

И Таривердиев знакомил слушателей с этой удивительной поэзией очень мягко, но в то же время напористо, завораживая своими произведениями «непонятного» жанра каждое сердце. Микаэл Таривердиев использует разные приемы для «приковывания» внимания слушателя: так, в песне на стихи Г. Поженяна «Я такое дерево» композитор, следуя за особенностями стихов, строит мелодическую линию своих песен на основе сдержанного, «сухого речитирования». Как пишет в своей работе А. Цукер: «Этим композитор стремится весомо и акцентно подать поэтическую мысль, выделить в стихотворении каждое предложение, фразу, отдельные ключевые слова» (7; 185).

По этому же принципу построена и вокальная партия в песне «Ты уходишь, как поезд» на стихи Е. Евтушенко. Здесь основной прием – прерывистость мелодии, которая передает взволнованность, нервную возбужденность речи героя.

Элемент «обновленной песенной традиции» А. Цукер видит, также, в песне «По улице моей» на стихи Б. Ахмадулиной. В ней преобладает

декламационность речи, что тоже не является традиционным приемом классического романса. Сочетание простого и сложного – вот что должно быть в песнях. Таривердиев говорил: «Комплекс простоты и сложности как золотой самородок. Чтобы добыть его, надо быть настоящим старателем в музыке» (7; 187).

В песне на стихи М. Цветаевой «Мне нравится, что вы больны не мной» декламационность уходит. И на ее место приходит напевная, простая и знакомая интонация, хотя мелодия в целом далека от чисто песенной. (7; 190) Как отмечают исследователи, необыкновенная мелодичность песни делает незаметными сложный размер и форму стиха. Когда фильм «Ирония судьбы, или С легким паром» был впервые показан зрителю, Микаэл Леонович с напряжением ожидал вердикта друзей. Когда же они «протянули» в трубку «хорошо…», он не поверил. Он писал: « Друзьям я не очень-то поверил, они на то и друзья, чтобы поддерживать. Поехал к Мире. Подхожу к ее дому, а из подворотни вываливается компания молодых людей. Новый год, они немного навеселе и поют: «Мне нравится, что вы больны не мной…», возможно впервые узнав, что на свете есть Цветаева. Я понял: все в порядке» (4; 115). Его очень удивил успех совсем休 неновогодней музыки в фильме. Э. Рязанов тонко сформулировал причину этого успеха: «Композитор создал музыку по принципу контрапункта, которая придала картине щемящую, трогательную ноту, внесла настроение рождественского чуда, создала атмосферу преддверия, ожидания, предчувствия любви, а затем и того большого чувства, которое выпало на долю наших героев» (7; 151).

И поэтому, может быть, все песни из этого фильма стали сегодня шлягерами. Хотя и в этом фильме проявилась тенденция «третьего направления»: наряду с такими задумчивыми песнями – шедеврами высокой поэзии – как «Мне нравится, что вы больны не мной», в фильме звучит песня – шутка «Если у вас нету тети» или «На Тихорецкую состав отправится, вагончик тронется, перрон останется». Таривердиев как бы все время балансирует на грани между серьезным и легким, грустным и ироничным, щемящим и простодушным. При этом, он не дает слушателю ни на секунду оторвать свое внимание от мелодии.

Но за, казалось бы, незатейливой мелодией всегда кроется большая профессиональная работа мастера. Все, за что брался Микаэл Таривердиев, было отточено до мелочей. И это опровергает традиционную мысль о музыке «третьего направления», будто она пишется наспех, потому что пишется для публики неприхотливой, незатейливой, простой. В песнях «Эхо» на стихи А. Вознесенского, «Со мною вот что происходит» (ст. Е. Евтушенко), «Никого не будет в доме» (ст. Б. Пастернака), «Твои глаза» (ст. С. Кирсанова) Микаэл Таривердиев уделяет внимание буквально

каждой строчке, озвучивая каждую букву. От его внимания не ускользает ни одна пауза, для исполнителей он прямо в нотах делает специальные пометки вроде «Ждите, пока звук не достигнет ppp» или «быстро, нигде не меняя темп» и т.д. – и все это делается единственно для того, чтобы ему удалось максимально передать философскую глубину стихов, не потеряв «по дороге» ни одного образа.

Таким образом, Микаэл Таривердиев в своем творчестве соединяет два полюса – профессиональное композиторское творчество и бытовую эстрадную музыку, тем самым делая понятной широкой аудитории слушателей серьезную музыку, поднимающую истинно философские проблемы.

В завершение хочется привести слова Геннадия Гладкова: «Микаэл Таривердиев...Его музыка – это доверительное, теплое обращение к слушателям, обращение, рассчитанное на контакт сейчас, сегодня, а не на то, что его поймут и оценят потомки» (5; 43). Эти слова точно выразили сущность творчества Микаэла Таривердиева как композитора «третьего направления» в музыке XX века.

Литература

1. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.,1994
2. Мешкова А.С., Коробова А.Г. Массовая музыкальная культура XX века. (Краткое изложение курса): Учебное пособие для гуманитарных вузов. – Екатеринбург, 2004.
3. Таривердиева В. Биография музыки. – М., 2004.
4. Таривердиев М. Я просто живу. – М., 2004.
5. «Третье направление» // Советская музыка. – 1990. – №1.
6. Цукер А. История отечественной музыки под ред. Е. Долинской. – М., 1977.
7. Цукер А. Микаэл Таривердиев. – М., 1985.

Коробкова С.
УрГУ, Екатеринбург

ФОТОСТРОЙКА: PR-СОПРОВОЖДЕНИЕ КУРСА ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ В СОВЕТСКОМ ФОТОРЕПОРТАЖЕ 1930-х гг.

Индустриализация, курс на которую был взят на XIV съезде ВКП(б) 1925г., была сложным политическим и экономическим процессом, одновременно являясь и предметом идеологических дискуссий в марксистской среде. В официальной риторике второй половины 1920-х

годов данному проекту присваивался важный исторический смысл, равный по значимости с делом революции.

Это обстоятельство было метко подмечено Вальтером Беньямином посетившим Москву в 1927 году: «каждому коммунисту разъясняют, что революционная работа настоящего времени – не борьба, не гражданская война, а строительство каналов, электрификация и индустриализация. Революционная сущность настоящей техники проявляется все более очевидно» (1; 208). Своеобразие русского отношения к индустрии было особенно наглядным и для других симпатизировавших революции наблюдателей из экономически развитых стран. Не случайно Георг Гросс и Виланд Герцфельде писали о «культовом», «фетишистском» отношении русских к машине и, как следствие, выражали определенный скепсис в отношении советского конструктивизма (3).

Стихийный энтузиазм и вера в возможность подчинить все аспекты общественной жизни научному планированию, контролю и механизации позволяют говорить, что власть и советское общество в этот период были подвержены своего рода индустриальной утопии. Масштабное строительство заводов-гигантов, развернувшееся в годы первых трех пятилеток (1928 – 1941 гг.) по всей стране, привлекало своей наглядной динамикой, демонстрирующей изменение «лица» страны, а в партийной риторике оно связывалось со скорым наступлением новой эры социализма.

В этот период фоторепортаж рассматривался властью, прежде всего, как средство агитации и пропаганды, где документальная природа снимка эксплуатировалась в целях определенной идеологической программы. Власть отлично понимала, что грамотно подобранный пропагандистский снимок оказывает печатному слову неоценимую помощь, затрагивая те стороны человеческого сознания, которые меньше доступны влиянию вербальной информации.

В.И. Ленин использовал строительную метафору сравнив функцию печати с лесами, возводимыми вокруг строящегося здания партии, которые «намечают контуры постройки, облегчают сношения между отдельными строителями, помогают им распределять работу и обозревать общие результаты, достигнутые организованным трудом» (9). Немецкий исследователь Штефан Плаггенборг говорит, что причина подобного директивного отношения к печати в первые десятилетия советской власти, крылась «в вынужденной необходимости с помощью печатного слова восполнить дефицит присутствия, репрезентативности, может быть даже легитимности» (9).

Мощный символический смысл, которым нагружалось сооружение реальных заводов, электростанций, каналов и т.д. требовал соответствующего способа репрезентации. Поэтому основные художественные за-

дачи, которые решали мастера репортажа 1930-х гг., были сконцентрированы на поиске идеального образа рабочего, собирательного портрета завода, методов изображения взаимоотношений человека и техники, убедительных форм повествования о значительности строительства того или иного промышленного объекта и т.д.

Можно выделить следующие ключевые функции, актуальные для индустриального репортажа этого периода: 1) документальная фиксация (создание своеобразного фотобанка всех строящихся объектов); 2) рационализаторская фотоинформация (изображения новых технических изобретений, методов повышения темпов труда, борьбы с производственным браком); 3) агитация и пропаганда (создание в героическом ключе фотолетописи стремительного изменения лица страны).

Важно учитывать «внешний» и «внутренний» вектор агитационно-пропагандистской функции фоторепортажа, ведь стройки первых пятилеток являлись своего рода публичным спектаклем, рассчитанным как на советского, так и на западного зрителя. Фоторепортаж должен был подтолкнуть советских граждан к активному участию в перестройке страны и создать положительный образ политики «строительства социализма» в глазах иностранцев.

Снимки, экспонируемые на выставках в различных странах, а также публикуемые в русскоязычных печатных СМИ (см. например, «Гудок», «За индустриализацию», «Иллюстрированная газета», «Правда», «Труд», и др.; журналы: «Даешь», «Журналист», «Индустрия социализма», «Наши достижения», «Огонек», «Пролетарское фото», «Советское фото», «СССР на стройке» (1930 – 1949), и т.д.; фотоальбомы: «Ударники» (1931), «СССР строит социализм» (1933), «Индустрия социализма: тяжелая промышленность. К VII всесоюзному съезду советов» (1935), «Сталинское племя стахановцев» (1936) и др.) и в изданиях, выходящий на иностранных языках, должны были представлять индустриализацию таким образом, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть идеологическое различие между советской системой и капитализмом, а с другой – затушевать явную отсталость советских технологий. Перед фотографами и бильдредакторами тех лет стояла непростая задача не только идеологически «верного» выбора сюжета съемки, но и изобретения эффектных приемов изображения великих строек.

Настроение гигантизма и мощи новых сооружений создавалось при помощи таких художественных приемов, как ракурсные изображения высоких труб, панорамная съемка многокилометровой территории промышленного объекта, использование длинной выдержки, для получения световых эффектов в интерьерах цехов. Масштабу строительства соответствовал и размах фотографической компании, осуществленной репортерами

центральных и местных фотоагенств: 518 объектов новостроек первой пятилетки, как в начале, так и при завершении строительства, были сняты в панорамах, в крупных и общих планах (2; 115).

В начале 30-х гг. из среды рабочих-передовиков пропаганда рекрутирует новых героев: шахты и заводы превращаются в своеобразные «фабрики звезд». Критика утверждает: «Показать ударника – это значит показать передовика завода, энтузиаста стройки, показать продукт величественного процесса – переделку пролетариатом самого себя. Этот показ нужно облечь в достойные формы, чтобы на снимке выступил облик людей новой, невиданной в мире породы» (8; 340). Критики, а за ними и фотографы разрабатывают метод художественного повествовательного репортажа, в котором нет места «формалистическому трюкачеству» и «натуралистической пошлости», зато допускается применение инсценировки.

Образцом такой формы стала фотосерия 1931 года «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых», многократно репродуцированная в отечественной и зарубежной печати. Более 50 постановочных фотографий рассказывали о благополучной и насыщенной жизни советского человека, чей труд на заводе, рассматривался как форма творчества и умственной деятельности, а быт и отдых отличал «новый колорит». Несмотря на возражения современников, ставящих под сомнение документальность многих снимков, официальная критика положительно оценила данный проект, подчеркнув его общественную значимость (10; 2), что сделало данный метод репортажа каноническим, в котором «документальным отныне считалось не трезвое изображение фактов, а визуализация идей» (11; 153).

Фотосерия М. Альперта и А. Смоляна «Гигант и строитель» (см.: 13) повествующая, на примере рабочего Виктора Калмыкова, о том как «человека создает социалистическая стройка», легитимизировала метод «игрового фото» (13; 7). В целях отражения полной картины жизненного пути рабочего, в фотографиях «восстанавливались» факты из его деревенской жизни: приезд Калмыкова на завод, этапы трудового роста и т.д. Фотограф стал совмещать в себе функции сценариста, оператора, а иногда и костюмера-гримера. Дискуссии о фотосерии «Гигант и строитель», развернувшиеся в 1932 году на страницах в №7 – 8 «Советского фото» маркируют переломный момент в истории советского фоторепортажа. Многие ее участники говорят о «повествовательной форме», лежащей в основе фотопроекта, указывая на его литературную основу (13).

Подписи нередко играли равноправную, а порой и превалирующую роль, выполняя функцию интерпретатора фотографии, определяя оценку изображаемого события или человека. В этой неразрывной связи снимка и текста можно видеть с одной стороны признание беспомощности ограниченных средств черно-белой фотографии для достижения нужного пропа-

ганде эффекта, а с другой, стремление власти максимально сократить возможные разночтения восприятия. Теоретик медиа М. Маклюэн отличает фотографию от комикса (в нашем случае фотографии с подписью) по уровню информативности и степени вовлеченности зрителя в достраивание смыслов: «высокая определенность – это состояние наполненности данными (7; 27). В этом отношении зритель иллюстрированного журнала пассивен, а, следовательно, более беззащитен перед воздействием идеологии.

В период стахановского «бума» – волны установления новых производственных рекордов эпохи второй пятилетки, как легального пути для продвижения по социальной и экономической лестнице, становятся возможны новые чудесные превращения, достойные сюжета волшебных сказок и голливудских «stories». Меняется стиль фотографии: серии теряют конфликтную остроту, а одиночные снимки все больше тяготеют к моделями массовой визуальной культуры (5; 124). Постепенно фотоочерки о рабочих стандартизируются, образ стахановца становится поистине универсальным, заключая в себе все положительные социальные и моральные стороны: передовик производства, партийный активист, интеллектуально и культурно развитый человек, любящий муж и отец, спортсмен, потенциальный воин.

Удивительно, что советская фотография 30-х гг. практически не оставила образа врага, прерогативу в изображении которого принадлежала графической карикатуре, живописи и кино (например, фильмы Ф. Эмлера и С. Юткевича «Встречный» (1932), С. Юткевича «Шахтеры» (1937), Е. Червякова «Честь» (1938) и др.). В специально изданной брошюре с репортажем о шахтинском деле «Люди-вредители» (6) (оформлением которой занимался А. Родченко) фотографий самих подсудимых практически нет, зато даны эмоциональные снимки возмущенной толпы и обвинителей. Феномен непроявленности образа антигероя на фотографиях этого периода могут свидетельствовать о двух неявно связанных обстоятельствах: во-первых, о действительном отсутствии реального врага, и, во-вторых, о вере в магическую силу светописи, где отпечаток с изображением нежелательной персоны или события мог обладать силой. Как справедливо отметила М. Туровская, придерживающаяся представления о патриархальной природе сталинской модернизации, «дидактика и умолчание – тоже черты патриархальной риторики, не доверяющей многозначности фото, предпочитающей устрашать словом и утаивать неприятное изображение» (14; 261). Не случайно в то время так активно применялась политическая ретушь, подробно описанная Д. Кингом (см.: 4).

К середине 30-х репортаж накапливает достаточно опыта и обзаводится оперативными органами поставки материала, для мгновенного от-

бора фотографий и конструирования истории строительства на страницах газет, журналов и альбомов, в соответствии с требованиями пропаганды. С 1931 года функционирует всесоюзное фотоиллюстрационное агентство «Союзфото», где рядовой репортер рассматривался не как самостоятельный автор, а скорее, как работник медиальной машины, поставщик фотографических полуфабрикатов. Из полученных снимков, тщательно отобранных и отретушированных (как в изобразительном, так и в идеологическом ключе) формировалось цельное визуальное послание. Монтажные методы компоновки фотоматериала в сочетании с использованием подписей делали смысл этого послания легко доступным для массовой аудитории, лишенным нежелательных вариантов интерпретаций, а, следовательно, наиболее идеологически действенным.

Литература

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М., 1996.
2. Болтянский Г. М. Очерки по истории фотографии в СССР. – М., 1939.
3. Гросс Г., Герцфельде В. Искусство в опасности. М.–Л., 1926.
4. Кинг Д. Отретушированная история: фальсификация фотографий и произведений живописи в империи Сталина. – Будапешт, 2002; Пропавшие комиссары: фальсификация фотографий и произведений искусства в сталинскую эпоху. – М., 2003.
5. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург, 2001.
6. Люди-вредители: шахтинское дело. – М., 1928.
7. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М., 2007.
8. Межеричер Л. Героика будней. Советское фото. 1931. – №13 – 14.
9. Плаггенборг Шт. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. – СПб., 2000.
10. Правда. 24 октября 1931.
11. Сарторти Р. Фотокультура II, или «верное видение» // Советская власть и медиа. – СПб., 2006.
12. СС СР на стройке. 1932. – №1.
13. Советское фото. 1935 . – №8.
14. Туровская М. Легко на сердце или Kraft Durch Freude / Советская власть и медиа: сборник статей. – СПб., 2006.

Коровина Е., Ануфриев А.
РГППУ, УрГПУ, Екатеринбург

ХИТ КАК ЗЕРКАЛО СОВРЕМЕННОГО МАССОВОГО СЛУШАТЕЛЯ, ИЛИ КРИЗИС В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ МАСС-МЕДИА

Чрезвычайно возросший интерес к западному шоу-бизнесу в индустрии отечественной эстрадной музыки обернулся далеко не лучшей из своих сторон. Скорее наоборот, без преувеличения можно сказать, что ситуация в отечественной эстраде в настоящее время является едва ли не кризисной. При том, что лидеры современной эстрады используют в своем творчестве дорогостоящее техническое звуковое и инструментальное оснащение, а также привлекают для записи синглов профессиональных сессионных музыкантов, качество музыкальных новинок с каждым годом стремительно снижается. Достаточно вспомнить последние новинки индустриальной культуры масс-медиа...

Конечно же, современное звуковое пространство не измеряется только этими «фабричным хитами», но, к великому сожалению, их весомость и значимость в судьбах современного зрителя-слушателя при активном содействии СМИ явно сложно переоценить. Современная массовая музыкальная культура представлена на рынке популярной музыки не только молодежными хитами, но озвучена такими форматами, как «Шансон», «старыми песнями о главном», а также альтернативной эстрадно-джазовой, блюзовой музыкой: Макаревич, Billy's Band, Чиж и С и др.). В данной статье речь идет о музыке обихода, транслирующейся ежедневно по радио и телевидению (музыкальной культуре масс-медиа). Такая ситуация сильно напоминает рыночную стихию распространения крупно тиражированного дешевого товара под названием «ширпотреб». И, если уровень спроса на качественную продукцию современным потребителем с годами, лишь растет и крепнет, когда рыночная продукция активно замещается фабрично-магазинной, то рынок музыкального «ширпотреба» с годами все более уверенно занимает свои позиции.

Проводя видимую параллель с вещевой материальной продукцией, следует отметить, что дешевые крупно тиражированные вещи отождествляются у представителя современного общества, прежде всего, с отсутствием так называемого вкуса, тогда как музыкальная ситуация попрежнему остается без комментариев. При «довольно таки безобидном статусе бытования» широкоформатной музыкальной песенно-танцевальной культуры, большинство из нас не замечает или же не придает большого значения тому, насколько такое «нашествие» вредно для со-

временного слуха, а значит, и вкуса человека. Такое нетребовательное отношение к качеству популярной музыке (или попросту, попсе) влечет за собой развитие бездушного аморфного и даже пассивного слушателя. А такой незаинтересованный человек – настоящая беда для современного общества, так как, преимущественно, центром музыкального «медийного поля» является молодежь («светлое будущее государства российского»).

Оставляя за кадром историю развития отечественной эстрадной музыки, отметим, что подобный кризис музыкальная эстрадная культура в России переживает впервые. Такое утверждение имеет свое обоснование в области рассмотрения феномена популярного музыкального произведения (хита) как явления социального, культурного, духовного и, собственно, музыкального.

Поскольку современная песенно-танцевальная эстрада выражает интересы массового слушателя и является, в большинстве случаев, звуковым сопровождением к сфере развлечений, следует обратить пристальное внимание на характер этой сферы и ее роли в жизнедеятельности потребителя. Новые социально-экономические трудности и болезненное осознание собственного Я в процессе перехода от общественного коммунистического режима к ведению частного предпринимательства привели человека к «опьянению свободой» и переоценки духовно-нравственных ориентиров. И, в результате, музыкальная эстрада приобрела функции обслуживания потребностей основной массы отечественного населения, утратив свою воспитательно-развивающую функцию. Так как в результате экономических потрясений и перестройки общества лидирующую позицию заняли предприниматели, мало заботящиеся о духовном наполнении слушателя, но устойчиво заботящиеся о наполнения собственного кошелька, – музыкальная эстрада превратилась в шоу-бизнес и стала развиваться по законам рынка. Поэтому образный строй песен несет на себе отпечаток стандартного массового представления об успешном положении в обществе, весьма однотипен и поверхностен. Такое положение вещей обусловливает собой процесс *инфантилизации* популярной отечественной музыкальной культуры в целом.

В этой связи отметим, что, во-первых, модель современного эстрадного хита является «визитной карточкой» певца (певицы), которая репрезентирует *типаж* главного героя (ГГ) песни: от внешнего вида до его тайных-явных желаний. Поскольку круг переживаний ГГ выражается в нескольких незамысловатых словах-фразах, репликах типа: «Джага», «Непара-запара», «Катя, возьми телефон» (иногда, предложениях), тексты песен не имеют смысловой нагрузки, а, в большинстве случаев, и вовсе непонятны по смыслу. Желание создать стильную сленговую ситуацию на отечественных подмостках оборачивается полной абракадаброй. Во-

вторых, внешний вид ГГ (представителя эстрадной музыкальной культуры) строго задан рамками внешнего сценического облика (телесный *формат*, манера поведения на сцене и характер исполнения музыкального произведения), что связано с индустрией «фабрики звезд». Таким образом, огромный тираж исполнителей песен и темпы написания новых хитов сегодня настолько велики, что современная эстрадная культура измеряется не качеством исполнения и содержания песни, а количеством и статистикой хит-парадов.

При более внимательном специальном «вслушивании», «погружении» в звуковое поле масс-медиа, обнаруживается, что *скорость* написания хитов накладывает свой отпечаток и на характер музыкально-выразительных средств. А именно, все они похожи друг на друга и не имеют ни ярко выраженной запоминающейся мелодии, ни гармонии, ни фактуры, которая по прошествии времени могла бы запомниться (большинство современных хитов имеет однообразный, а-тембральный колорит). Одинакова и тональность, и набор аккордов. Такое *однообразие* порождает замкнутое восприятие звукового пространства, когда «интонационным словарем эпохи» (1) становятся примитивные мелодико-ритмические формулы, а уровень восприятия музыкальных средств выразительности сведен к минимуму.

Таким образом, в условиях современной звучащей фоносферы (музыкальной культуры масс-медиа) возникает проблема возможности формирования и развития личности – идейной, мыслящей, чувствующей, переживающей, свободной от типажа и клише, понимающей, оценивающей. Поэтому для того, чтобы воспитывать заинтересованного слушателя, необходимо значительно улучшить качество транслируемого музыкального материала, создать альтернативу рынку музыкального шоу-бизнеса.

С одной стороны, отечественный слушатель должен получать доступ к новинкам эстрадной джазовой, блюзовой культуры в СМИ, дабы иметь свое собственное представление о ситуации на современном международном музыкальном рынке не только по материалам хит-парадов MTV, но и лучших образцов номинаций премии Grammy различных направлений и стилей (Знаменитая премия Grammy вручается своим участникам, как известно, по 110 номинациям. Из них порядка тридцати являются самостийными направлениями и стилями, такими, как классический и интеллектуальный (современный) джаз, госпел, соул, техно-энд-хаус, традиционный блюз, ритм-энд-блюз, народная музыка кантри, хоровая музыка и мн. др. При этом, российский канал ОРТ из этого многообразия зачастую делает выбор в пользу рэпа, хип-хопа или же, демонстрации звезд американской эстрады формата MTV.) С другой стороны, необходимо учиться у западного музыкального мира обращать внимание, лю-

бить и даже культивировать свои интонационные этнические истоки, национальную музыкальную традицию музицирования, будь то русский романс или простая незамысловатая бардовская песня. Поскольку особенностью русской песенной культуры всегда было внимание к слову, смысловому наполнению содержания песни, необходимо возрождать традицию написания качественных текстов на «хорошем» русском языке. И, наконец, вспомнить, что индустрия детского кинематографа и мультипликации в нашей стране всегда активизировала массовый детский интерес к творчеству (например, такие знаменитые песни Г. Гладкова из мультфильма «Бременские музыканты», как «Луч солнца золотого» в исполнении М. Магомаева, музыка М. Дунаевского к фильму «Мэри Поппинс, до свидания!» по сей день являются настоящими хитами и любимы слушателями всех возрастов). Вообще, интерес к музыкальному фильму (мюзиклу) всегда был устойчив, когда многие знаменитые киноленты подарили нашей стране такие хиты, как «Помоги мне», «Где-то на белом свете...», «Песня про зайцев». Поэтому саундрек к новому фильму В. Тодоровского «Стиляги» столь быстро завоевал популярность, сколь опирается в своей основе на отечественные хиты, необычно звучащие, но привлекающие внимание массового слушателя за счет ярких джазовых, блюзовых, роковых аранжировок (3). Такая звуковая альтернатива способна удовлетворить как начинающего ценителя хорошей эстрады, так и ее гурманов.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1985
2. Троицкий А. Я введу вас в мир Поп... М, 2006
3. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Стиляги

Кряжева Н.Г.
СОКМ, Екатеринбург

ПРОРИСИ НА ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ «ВХОД В ИЕРУСАЛИМ» ИЗ МАСТЕРСКОЙ ФИЛАТОВЫХ, ХРАНЯЩИЕСЯ В ЕКАТЕРИНБУРГСКОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

В коллекции иконных прорисей из мастерской Филатовых, хранящейся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств (ЕМИИ), находится 154 лицевых подлинника или перевода. 32 экземпляра хранения содержат изводы праздников. Сюжет «Вход в Иерусалим» представлен наибольшим количеством листов (1562, 1564, 1569, 1570, 1572, 1614). Эту

группу рисунков очень интересно проанализировать с целью выявления компиляций, новых вариантов композиции известного извода.

Вполне сложившуюся иконографическую схему этого сюжета мы находим уже в кодексе Григория Назианзина: «Христос, восседая на ослице, направляется в сторону Иерусалима, рядом с ним группа апостолов и дети, стелющие одежды и срывающие пальмовые ветви; из ворот крепостной башни выходят иудеи с пальмовыми ветвями в руках. Невьянцы использовали тот вариант классической схемы, который возник в начале XIV в. и на Руси распространился через иконопись московского круга: Христос, восседающий на ослице, обращен назад, к апостолам» (1). Вслед за новгородскими иконописцами невьянские заменяют изображение ослицы изображением коня.

В прорисях, хранящихся в фондах ЕМИИ, представлены композиции разной сложности. Самая простая композиционная схема дана на листе 1614: группа апостолов состоит из трех фигур, группа встречающих – из двух. На переднем плане изображен один мальчик, протягивающий пальмовую ветку ослице. Очень просто решен вход – это арка, выложенная из каменных блоков под расшивку швов.

На листе 1564 композиция усложняется. Иконописец пытается нарисовать толпу людей, встречающих Христа. На этом листе, видимо, было нарисовано два мальчика (изображение одного из них не читается). Вход решен в духе московской архитектуры XVII в. В верхней части композиции плохо читаемая фигура, возможно, ангела.

Особенность композиции листа 1562 заключается в том, что группа встречающих делится на две части правую и левую. Эта деталь не проявляется в следующем листе 1569.

На нем группа апостолов решается в три плана. В группе встречающих четко выделяются первосвященники (ближний план) и народ (дальний план). За городской стеной изображено большое количество сооружений, имеющих черты архитектуры горнозаводского Урала XVII – XIX вв. На переднем плане нарисованы три мальчика. Один стоит с пальмовой ветвью, двое расправляют ткань, по которой ступает ослица. Гора не представляет собой монолита как и на предыдущем листе. На заднем плане перед городской стеной четко читается изображение пальмы. На пальме находится мальчик, срывающий ветви. Второй мальчик стоит внизу и протягивает руку за сорванными ветвями.

На прориси 1570 ткань расправляют уже не два, а шесть мальчиков, да еще двое стоят на переднем плане с ветками пальмы.

Композиция на листе 1572 сильно растянута по горизонтали, перегружена большим количеством персонажей (12 апостолов, толпа встречающих). Семь мальчиков расправляют ткань, еще трое стоят с ветками.

Листы различаются не только компоновкой, но и пластически.

Чрезвычайно интересна в пластическом отношении прорись на листе 1570. Особенно динамична средняя часть рисунка. Движение развивается от группы мальчиков, расправляющих ткань. Моделировка объемов, пластичность, естественность в расположении фигур мальчиков, перспектива, передача фактуры материала, мимика мальчиков – все говорит о том, что эту группу задумал и исполнил великолепный рисовальщик.

Импульс, заданный в упругих движениях мальчиков, в напряженных перекатах волн ткани передается вверх к изображению Христа.

Расположение складок одежд Христа, акцент благословляющего жеста, четкая графичность в изображении лика поддерживают импульс и развивают его так, что создается впечатление образа свечи. Основание ее – группа мальчиков, расправляющих ткань, Христос – светоч.

Плавные гибкие линии, которыми переданы шелковистые ветви пальмы и ловкие, легкие движения мальчиков, взобравшихся на пальму за ветвями, достраивают пирамидальную, устойчивую композицию средней части прориси, продолжают «прорастающее» движение, увлекающее нас к входу во врата Иерусалима» (3; 145 – 146).

«Светоч» «перерастает» в символ мужества (пальма). Композиция «идет по нарастающей – от описания земного действия к созерцательной сцене; от содеянного в ограниченном времени к вневременному действу, от конкретности места действа ко всеобщему, повсеместному, великому и вечному» (2; 53).

Изображение несет идею благословения, очищения души, призыв к стойкости.

Мощная энергия, зародившаяся в образах средней части прориси, проявляется в изображении встречающих Христа людей. Они двигаются двумя группами – слева и справа.

«Правая группа» служит структурным элементом, поддерживающим устойчивость композиции средней части и связана с «левой группой» с помощью параболы – арки свода; гиперболы – линии, проходящей по кромке ткани, растянутой под мордой ослицы и по руке мальчика, держащего эту ткань; лучей, направление которых задается пальмовыми ветками, изображенными в руках встречающих.

Тектоника «левой группы» построена по правилам зеркально-осевой симметрии и является отражением средней части прориси. Зеркальная прямая проходит через левую пятку и правое плечо мальчика, дающего ветку пальмы ослице, и через верхнюю точку конусообразного купола башенки, объем которой имеет тип восьмерика на четверике.

Важным организующим элементом построения «левой группы» являются складки одежд людей, встречающих Христа. Складки мелкие,

дробные, расположенные вертикально, их ритм и направление достраивают и замыкают композицию прориси слева.

Отражение энергии образов центральной части проявляется не только в структуре рисунка, но и в его эмоциональности; иудеи изображены поющими, счастливо улыбающимися.

Композиционным центром «левой группы» является первосвященник, стоящий на первом плане. Изображение этой фигуры выполнено очень пластично. Четко и тонко прорисованы детали, особенно пальцы рук. Создается ощущение, будто бы он дирижирует хором, исполняющим песнь во славу Христа.

Фигуры апостолов в правой части прориси и фигуры двух мальчиков в левом нижнем углу уравновешивают композицию. Но, хотя художник попытался как можно естественнее включить их в свою работу, чувствуется, что эти элементы он перевел с другой прориси. Так, например, фигура мальчика, дающего ослице веточку пальмы, находится в дисгармонии с группой мальчиков, растягивающих ткань. Она решена в другом масштабе, непропорциональна. Несколько больше она сочетается с фигурой мальчика, держащего ветки. Эти фигуры (мальчиков и апостолов) встречаются практически один к одному на других листах. Так на листе 1614 мальчик уверенно шагает к ослице, неся пальмовую ветвь.

В прориси 1564 нарисован тот же мальчик, но ноги его переведены, видимо, неаккуратно и поэтому создается ощущение неуверенности в его походке и во всем его облике.

Изображая ту же фигуру на рисунке 1572, художник пытается привязать ее по масштабу, придать ей иную смысловую нагрузку (мальчик теперь придерживает ткань).

Рисунок прориси 1570 послужил, по всей вероятности, основой для листа 1572: много похожих фигур, попытка воспроизведения той же компоновки. Но композиция на листе 1572 очень сильно растянута по горизонтали, части ее плохо связываются между собой, планы перегружены большим количеством персонажей, не все из которых несут смысловую нагрузку. Рисунок с одной стороны излишне детализирован и дробен, с другой стороны в нем есть места, где очертания предметов как бы погружаются в туман или оплывают (городские здания). Этот рисунок, конечно же, уступает прориси 1570. Здесь автору не удалось выйти на уровень обобщения, достойный иконы.

Анализ прориси №1572 окажется неполным, если не рассмотреть выражения лица мальчика, стоящего в левом нижнем углу рисунка. В других прорисях (1562, 1569, 1570) этот мальчик несет пальмовые ветки. Здесь он изображен без веток. В его лице, да и во всей фигуре отражено блаженство и смущение одновременно. Чистота, искренность, сила

чувств, переданных художником, столь велики, что лишь за одну эту фигуру (лицо) можно простить автору прориси 1572 все другие погрешности. Именно эта улыбка счастья, многократно отраженная в тонкой мимике других лиц, придает прориси жизненность.

В листе 1569 изображения Христа, сидящего на ослице, и апостолов, скорее всего, переведены с более профессионального образца. Все остальное иконописец, по всей вероятности, дорисовал сам. Фигуры однообразны, не детализированы. Движения скованы, ракурсы неестественны, группы несвязны.

В прорисях 1562, 1564 и 1614 есть интересные пластические моменты. Они проявляются, например, в листе №1614 в изображении худенького мальчика, который бежит к ослице, опустив головку и уронив ручки; на листах 1562 и 1564 – в изображении архитектуры. Внимательно рассматривая сооружения, нарисованные на этих листах, задаешься вопросом, не являются ли конкретные здания горнозаводского Урала XVII-XIX вв. их прототипами.

Интересно пластически решены изображения ткани, по которой ступает ослица. Например, на листе 1614 материя передана четкими, резкими, прерывистыми линиями. Ее изображение напоминает перистое облако. Драпировка нарисованная на листе по форме похожа на гипсовые слепки с опавших огромных тополиных листьев с загнувшимися краями, толстыми прожилками.

Сложно сказать, были ли написаны иконы по одному из этих вариантов или нет. Но сейчас не известна ни одна икона, которая полностью соответствовала бы данным прорисям. Этот факт наводит на мысль, что для выявления иконографического прототипа невьянской школы должно быть проведено сопоставление с иконами других школ (древнерусских и Нового времени) не только икон, относимых к ней, но и прорисей (4; 272 – 279). Следовательно, вспомогательные рисунки из мастерской династии Филатовых необходимо вводить в научный оборот. Поскольку это собрание рассредоточено по нескольким музейным и частным коллекциям, единственным путем представления Филатовского лицевого подлинника является его каталогизация. В данной статье представлен каталог прорисей на сюжет «Вход в Иерусалим» из коллекции ЕМИИ.

Систематизация проведена в соответствии со схемой, любезно предоставленной автору источниковедом Пушкинского Дома (Санкт-Петербург) В.В. Маркеловым: найдено там и тогда; номер по каталогу музея; автор, наименование сюжета; датировка, аргументация датировки; размер листа; размер изображения; графические материалы, техника; ориентация изображения относительно канона; краткая стилистическая характери-

стика (отступления от традиционной иконографии); надписи; следы технических исправлений; сохранность; библиография; номер хранения.

Отступление от данной схемы заключается в том, что не приводятся размеры изображения, добавлена информация о качестве бумаги и касающаяся ориентации изображения относительно филиграни и ориентации листов в склейках.

Литература

1. Бобров Ю.Г. Иконография древнерусской живописи. – СПБ., 1995.
2. Гра Е.А. Иконопись сольвычегодских иконных горниц Строгановых // Музей. 1984. – № 4.
3. Колосницын В.И. Невьянская икона // МИКС, 1991. – № 4.
4. Кряжева Н.Г. О способах изучения иконных прорисей из мастерской династии Филатовых // Ферапонтовский сборник. VI. – М., 2002.

Кузнецова А.С.
УрГПУ, Екатеринбург

ПРОТЕСТ И СВОБОДА В ТЕКСТАХ ГЕРМАНСКОЙ РОК-ГРУППЫ «PUHDYS»

«Рок – это, прежде всего, не искусство, не идеология, а система ценностей и образ жизни» (1; 177). Рок-культура, вышедшая из контркультуры, противостоящей культуре официальной, предлагает собственные идеалы и ценности. Собственное отношение к миру формируется у рок-музыкантов при взаимодействии с действительностью, при отрицании, протесте против правил и норм социума, которые установлены культурой официальной.

В данной работе мы обратились к рок-музыке ГДР (Германской Демократической Республики), с целью рассмотреть на примере рок-группы «Puhdys», как в творчестве рок-коллективов из Восточной Германии показаны темы протеста, свободы, ценностей, родины.

Группа «Puhdys» образовалась в 1965 году в ГДР. Рок-коллектив был признан в ГДР, позже в ФРГ. Единственным условием для группы стало исполнение песен на родном немецком языке. Гастроли «Puhdys» проходили не только на территории восточной и западной Германии, но и в Советском Союзе, Центральной Европе, Кубе.

Мы рассмотрели следующие песни группы «Puhdys»: «Zeiten und Weiten» ‘73, «Ikarus» ’73 ‘77, «Die Boote der Jugend» ‘84 ‘88, «Ich will nicht vergessen» ‘84, «Was bleibt»’92, «Frei wie die Geier»‘97, «Steh auf und lauf»’97 (2)

В песне «Zeiten und Weiten» («Времена и ширина») '73 говорится, что «Manchmal ist uns diese Welt doch noch etwas fremd. / Es sind die Zeiten nicht zum Schlafen da. / Weiten sind gefaehrlich nah. / Gib acht! Gib acht! Gib acht!» «Все же, иногда этот мир еще несколько чужой нам. / Там время не для того, чтобы спать./ Ширина близко и она опасна. / Будь внимателен и осторожен!»

В начале 70-х годов «Puhdys» впервые посетили с турне ФРГ. Мы можем предположить, что под словами «этот мир», «там» подразумевается западная Германия. Музыканты проводят границу между жизнью в ГДР и ФРГ. Несмотря на то, что и в восточной и в западной Германии проживает единый народ, восприятие жизни в ФРГ отличается.

В основу композиции «Ikarus»'73 лег античный сюжет мифа о Дедале и Икаре. «Einem war sein Heim, war sein Haus zu eng / Sehnte sich in die Welt» «У него был дом, но дом был слишком тесен /Он тосковал по миру» Ослушавшись отца, Икар погибает, когда его крылья спалило солнце. «Doch der erste war er. Viele folgten ihm, /Darum ist sein Tod ein Sieg -- ein Sieg! / Steige Ikarus! /Fliege uns voraus!» «Он был первым, кто сделал это. За ним последовали многие другие, /Поэтому смерть – это победа! Победа!» Поступок Икара не осуждается, музыканты называют его победой при преодолении условностей, стремлении к свободе. Здесь также и пренебрежение мнением старшего поколения. При этом смерть Икара не воспринимается как трагедия, она затмевается действием, которое воспевают «Puhdys».

Песня «Die Boote der Jugend» («Лодка молодежи») издавалась дважды: в1984 и 1988 годах. «Es gibt manche Leute, die haben vergessen, / Dass sie einst im Boot der Jugend gesessen. / Indem sie fuhren gegen die Flut. / <…> Heut liegen sie an Stegen mit Toleranz / Betrachten die Boote aus sichrer Distanz. / Und zeigen veraechtlich mit Fingern auf sie / Verkuenden, die Jugend sei verdorben wie nie». «Есть некоторые люди, которые забыли, / Что они когда-то в лодке молодежи плыли. / Тогда они двигались против течения / <…> Сегодня лежат они на причале покорные / Смотрят на лодку с безопасного расстояния. / И указывают пренебрежительно с пальцами на нее / Объявляют молодежь испорченной как никогда». Музыканты говорят о невозможности «поколения отцов» понять своих детей. Подчеркивается протестный характер молодежной культуры, которая пытается самоутвердиться в жизни. Молодежь предлагает собственное видение реальности, живет по своим правилам, видя вокруг только несовершенство мира. «Einst war'n sie Rebell'n gegen Spiessigkeit. / Sie sprengten die Normen ihrer Zeit. / Sie hatten Ideale und auch manches Idol» «Когда-то они бунтовали против обывательщины. / Взрывали нормы того времени / У них были свои идеалы и собственный идол». «Doch das gleich Recht

raeumen sie» «Однако они в праве измениться» Но со временем на смену протесту приходит принятие ценностей общества. Это закономерно, поскольку любой молодой человек взрослеет, меняя свое отношение к миру. И он, в свою очередь, тоже пытается научить чему-то молодежь, «укротить» ее, забывая, что сам был бунтарем.

В песне «Ich will nicht vergessen» '84 («Я не хочу забывать») главная тема -- тема родины. «Denke ich an Deutschland, <...> / Faellt mir soviel Hass, Not und Elend ein / Dann sehe ich die Erde zu Asche verbrannt / Hier bin ich geboren, auch das ist mein Land./ Ist alles vergessen, ist alles vergessen, / ist alles vergessen was einmal war?» «Думаю о Германии, <...> / Мне приходит на ум так много ненависти, нужды и нищеты / Земля, сожженная в пепел, / Здесь я рожден, это моя страна. / Все ли забыто? Все ли забыто? / Все ли забыто, что было однажды?»

Поэт перечисляет негативно окрашенные явления, которые ассоциируются у него с родиной. И тут же сообщает, что это его страна, соотнося и себя тоже с этими явлениями. Музыканты чувствуют свою принадлежность к судьбе Германии, к ее историческому прошлому. Важно помнить обо всех событиях, связанных с родиной, потому что и они влияют на жизнь современного поколения.

«Denke ich an Deutschland und an Dich mein Kind / An alle, die in unsre Zeit geboren sind / Denke ich an die Leute drueben und hier, an die, / Die mit uns gemeinsam die Aengste besiegen. / <...> Was ist nun wahr?» «Думаю о Германии, о тебе, мое дитя / Обо всех, кто рожден в наше время / Думаю о людях, которые и здесь и там, / Которые весте с ними побеждают страхи. / <...> Что есть правда сегодня?»

Память о трагических событиях объединяет людей, прежде всего, в своей стране, но также и по всему миру, она не позволяет повторять уже совершенные однажды ошибки.

В песне '92 года «Was bleibt» («То, что остается») описываются ощущения музыкантов от событий 1989 – 1990 гг. – падения Берлинской стены и окончательного объединения ФРГ и ГДР. «Alles, was zu Ende ist, kann auch Anfang sein. / Man sollte nicht an alten Zeiten kleben. / Doch ich bin kein Ignorant, der zu schnell vergisst. / Das, was einmal war, ist auch mein Leben». «Все, что подходит к концу, может быть и началом. / Не нужно склеивать старые времена. / И все-таки я не невежда, который все быстро забывает. / Все, что было однажды, также часть моей жизни». Развал ГДР и жизнь в новой объединенной Германии воспринимается музыкантами положительно. Они понимают, что окончание эпохи ГДР знаменует собой начало новой жизни, и «Puhdys» к этому готовы. При этом, как и в песне «Ich will nicht vergessen», музыканты говорят о важности помнить исто-

рию своей страны, они не стремятся вычеркнуть прошлое ГДР из своей жизни, так как в это время в этой стране они родились и выросли.

«Mauern werden aufgebaut, Mauern stuerzen ein./ Doch sie koennen manchen auch erschlagen. / Wenn das Eis zu tau'n beginnt, bricht man auch schneller ein.

Doch die ersten Schritte muss man wagen./ Was bleibt, was uns bleibt, sind Freunde im Leben». «Стены воздвигаются, стены рушатся. / Они могут даже убивать кого-то. / А если лед начинает таять, они рушатся еще быстрее. / И нужно решаться на первые шаги. / Что остается, что нам остается? В нашей жизни есть друзья».

Музыканты призывают не стоять на месте, а двигаться навстречу открывающемуся будущему, самим творить его. Но есть и то, что остается незыблемым даже при смене государств – это человеческая дружба. В этой песне подчеркивается ценность друзей, на которых можно положиться и которые всегда будут рядом. Именно дружба обеспечивает стабильность в быстро меняющемся мире.

В песне «Frei wie die Geier» '97 г. («Свободны как коршуны») музыканты повествуют о жизни современного человека. «Verseuchte Illusionen / Verdorbene Eitelkeit / Wir sehen in die Ferne / Wir reisen in das all / Etntdecken neue Sterne /Doch hier Faeulnis ueberall /<...> Frei wie die Geier fliegen wir /Nach uns die Sintflut / Nach uns gar nichts mehr / Wir plaudern ueber Kriege /Und ueber ein zerfetztes Kind / Und ueber fernes Elend / Vertrauen Religionen blind». «Зараженные иллюзиями /Испорченные тщеславием /Мы видим вдаль /Мы путешествуем везде /Открываем новые звезды /Но здесь гниль повсюду /<...> Мы летаем свободно как коршуны /После нас хоть всемирный потоп / После нас хоть трава не расти /Мы беседуем о войне /И о разорванном на куски ребенке /И о далекой нам нищете /Доверяем религии слепой».

Жизнь современного человека представляется музыкантам лишенной идеалов, ценностей. Человеку все дозволено, запретов не существует, но при видимости выбора альтернативы все равно нет, потому что «гниль повсюду». Отсутствие нравственного ориентира, на который человек может ровнять свою жизнь, приводит к умалению значения нравственности в жизни.

В песне «Steh auf und lauf» '97 г. («Вставай и беги») музыканты говорят о духовной силе человека, его скрытых возможностях. «Schatten fesseln die Seele / Das Herz ist schwer wie Blei / Und langsam sterben die Traeume / Im Alltagseinerlei / Du suchst nach mehr / Ganz tief in dir / Am Horizont der Sehnsucht / Siehst du dieses Licht / Steh wieder auf und lauf / Steh endlich auf / Bis dich die Sonne wieder waermt Am Ende der Nacht / Gib dich nicht auf / Und frage nicht wie / Glaube an dich Jetzt oder nie». «Тени

сковывают душу, / Сердце тяжело как свинец, / И медленно умирают мечты / В однообразии будней. / Но ты ищешь большее / Где-то глубоко в себе, / На горизонте тоски / Если видишь ты свет, / Вставай и снова иди / Вставай наконец / Для тебя солнце снова горячее / На закате ночи / Не сдавайся / И не спрашивай, как / Верь в себя / Теперь или никогда».

Глаголы в припеве этой песни имеют повелительное наклонение. Это призыв музыкантов жить, не сдаваться, верить в себя, свои силы. Человек предстает перед нами как наивысшая ценность.

«Ganz tief in dir / Liegt so viel mehr / Hцrst du das Ticken der Sanduhr / Erst wenn sie schweigt ist es aus». Где-то глубоко в тебе / Лежит намного больше. / Ты слышишь тиканье часов? / Только если они замолчат, все закончится». Все время подчеркиваются скрытые ресурсы человека. При этом конец жизни не отрицается, музыканты реально смотрят на действительность, зная, что однажды наступит смерть.

Рассмотрев тексты песен «Puhdys», мы можем сказать, что в творчестве этой группы присутствует протестный характер. При этом не называется, против чего конкретно выступает молодое поколение, это лишь отрицание идеалов «отцов». К теме протеста тесно примыкает тема свободы. Свобода в зависимости от времени написания песни понимается поразному. Она может пугать и настораживать, если это «чужая» свобода, свобода в другом государстве, к которой жители ГДР еще не готовы. Свобода может манить, если она позволяет преодолевать условности своего времени, показывать пример другим. Музыканты говорят о том, что свободы не нужно бояться, поскольку она позволяет действовать. Но она же порождает вседозволенность, если у человека нет нравственных ориентиров в жизни.

Ценности, о которых говорят «Puhdys», не расходятся с основными ценностями культуры: свободой человека; нравственностью, знанием исторического прошлого своей родины; дружбы, воли человека к жизни.

Общественные, политические изменения в стране не остаются незамеченными рок-коллективами. Не утрачивая своего оппозиционного характера, рок-музыканты отражают события настоящего и прошлого, оценивая их, предлагая свое видение дальнейшего развития. В творчестве «Puhdys» прослеживается патриотизм, любовь к Германии. При этом музыканты принимают как прошлое, так и настоящее своей страны. В 70-е годы «Puhdys» говорят о ФРГ как о чужой стране, в 90-е развал ГДР воспринимается как начало новой жизни в новой стране, и музыканты готовы к этой жизни.

Литература

1. Пушкарева Т.В., Смирнов И.В. Рок-культура // Культурология XX век. Энциклопедия. – СПб., 1998. – Т.2.
2. Puhdys // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://lyricsreal.com/ru/puhdys/

Лысакова А.А.
УрГУ, Екатеринбург

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ СТАТУСА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

Институт художественной критики пережил ряд исторических трансформаций. Зародившаяся в недрах классической античной философии, художественная критика, будучи частью эстетики, в эпоху постмодерна приобрела статус самостоятельного вида художественного творчества.

Эти метаморфозы влекли за собой и изменения функций художественной критики.

Классическая (или традиционная) художественная *критика* (от греч. kritike – искусство разбирать, судить) направлена на истолкование и оценку художественных произведений. «Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях» (5; 163). Таким образом, традиционная художественная критика *судит* произведение искусства, руководствуясь определенным набором представлений о прекрасном и о том, каким именно должно быть «истинное» произведение искусства, созданное по четким заданным правилам. Свод таких правил менялся от эпохи к эпохе – это чувство меры и гармонии, присущее представлению о «правильном» произведении искусства в эпоху Античности, религиозный канон Средневековья, следование античным образцам, провозглашенное эстетической мыслью Возрождения и теоретиками классицизма. Критики эпохи Просвещения оценивали произведения искусства как образчик нравственного поведения. Требование соответствия произведения искусства действительности – одна из теоретических основ реализма.

Таким образом, творение рассматривалось не с точки зрения имманентных его характеристик, а с точки зрения «внешнего мира», одним из глашатаев которого и выступал художественный критик. «Художественный критик должен был представлять законы хорошего вкуса, и быть судьей для художника» (2).

Ситуация меняется радикальнейшим образом в эпоху модерна. «Остро ощутив глобальность начавшегося перелома в культуре в целом, авангард принял на себя функции ниспровергателя, пророка и творца нового в своей сфере – в искусстве» (3; 12).

Искусство авангарда обращено к новому человечеству, а не к публике. «Таким образом, вместо художественной критики от имени общества появилась критика общества от имени искусства: произведение искусства оказалось уже не предметом обсуждения, а исходным пунктом для критики, вершащей свой суд над миром и обществом» (2).

Постепенно меняется и статус художественного критика – судья превращается в «комментатора» (термин, предложенный Б. Гройсом). Критик больше *не оценивает* произведение искусства, а *объясняет* его зрителю, по-разному *трактует* авторское решения.

Культурный плюрализм, ставший нормой общества постмодерна, делает легитимным практически любое проявление художественного творчества. В этой связи важнейшей проблемой художественной критики становится различение *искусства* и *не-искусства.* Появляются новые теории искусства, объясняющие сущность последнего уже не с точки зрения «внешнего мира», но с позиций «мира искусства». Сегодня именно *институции* решают вопрос о том, что может считаться искусством. «Институция современного искусства – это экономическая и символическая целостность, в которой артикулируются ... представления о культуре. Эта институция включает в себя множество оперативных и мобильных элементов – разных макроинституций (музеи, крупные кураторы и коллекционеры, журналы и важные выставки) и микроинституций – галереи, дилеры, коллекционеры, художники, критики» (1; 8).

Таким образом, художественный критик включается в активность этих институций, ассимилирует с ними. Важнейшей функцией художественного критика становится написание текстов (нередко этим занимаются кураторы выставок и даже сами художники). Эта «нужда в комментарии» (термин А. Гелена) – следствие непонимания обществом радикальных авангардистских, а затем и постмодернистских, художественных экспериментов. «Функция художественного критика – ... изготавливать защитное платье для художественных произведений» (2).

Постепенно тексты эти становятся все более «непроницаемыми» для широкой публики (что с точки зрения традиционной логики кажется нонсенсом – тексты, призванные объяснить, сами нуждаются в разъяснении).

«В этих условиях К. обретает новый, не характерный для классической формы ее существования, культурный статус: в современном ее качестве «критика располагает собственной публикой», поскольку «общест-

во стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романическую или песенную продукцию» (4).

Художественная критика, таким образом, получает совершенно новый статус, становясь самостоятельным видом художественного творчества.

Литература

1. Бренер А. Искусство ведения войны против одной институции // Художественный журнал – № 23.
2. Гройс Б. О современном положении художественного комментатора // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/41/groys/
3. Культурология XX век. Словарь / гл. ред. А. Я. Левит. – СПб., 1997.
4. Новейший философский словарь // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/New_Dict/315.php
5. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева. М., 1989.

Мартышкина Т.Н.
Нижневартовск

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ФРАНЦИИ XIX в.: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Искусство – это процесс создания и демонстрации «картин мира, с обозначенным в них эмоциональным отношением к разного рода предметам, явлениям и жизненным ценностям» (3; 252). Будучи выраженным в художественной форме мировоззрением, оно более или менее полно воспроизводит доминирующую картину мира во всем ее многообразии и тонко отражает настроения эпохи. Деятели искусства, наиболее тонко улавливавшие ситуацию социокультурных трансформаций, в своем творчестве не только отражают острые мировоззренческие противоречия, но и пытаются преодолеть их посредством создания нового художественного языка, способного адекватно передать формирующуюся систему ценностей.

Особое место в ряду различных стилистических направлений Франции XIX века занимает французский импрессионизм, интегрировавший в своем творчестве лучшие достижения художественных традиций Запада и Востока, как своих предшественников, так и современников, и актуализировавший их в совершенно новом качестве. Успешное преодоление импрессионистами основного противоречия французского (и мирового) искусства XIX века между «классиками» и «романтиками», выход на новый уровень творчества, когда, по выражению

В. Прокофьева «тезис» и «антитезис» сменились синтезом (7; 33 – 34) – все это свидетельствовало о наличии широкой философско-эстетической платформы импрессионистического мировоззрения. Именно в импрессионизме «стягиваются, сходятся вместе, достигают единства основные направления искусства этого столетия, на основе высокого синтеза примеряются прежде разделявшие его «школьные» страсти и результатом оказывается искусство ... полной естественности, искренности, полноты мировосприятия...» (7; 35 – 36).

Сами импрессионисты если прямо и не осознавали своей особой роли в искусстве XIX столетия, то, несомненно, ощущали ее интуитивно. Иначе было бы очень сложно объяснить тот глубокий оптимизм, который пронизывает творчество всех без исключения представителей движения, несмотря на серьезные трудности как духовно-нравственного, так и материального порядка, которые создавали деятели официального искусства, художественной администрации. Подавляющее большинство посетителей выставок, маршанов, художественных критиков и профессиональных художников были настроены, мягко говоря, недоброжелательно. Особенно ярко отношение художественной общественности к искусству импрессионистов могут проиллюстрировать многочисленные насмешки, бойкот и даже угрозы уничтожения картин со стороны художественной критики и публики официальных выставок. Стремление живописцев к работе на пленере расценивалось, в лучшем случае, как неразборчивость в выборе художественных мотивов и отсутствие жанрового вкуса, в худшем – как симптом «духовной усталости», упадка и конца эпохи. Это лишь небольшая толика в том длинном списке претензий, который предъявила французская общественность небольшой группе живописцев – единомышленников, раздражавших одним лишь наименованием своей группы – «импрессионисты». Очевидно, что столь бурная и длительная по времени реакция неприятия и протеста против, в сущности, такого мирного искусства является свидетельством глубокого мировоззренческого раскола и рассогласования способов восприятия мира, несоответствия систем ценностных ориентиров у представителей одной и той же культуры.

Приведем выдержки из статей, опубликованных в самых популярных изданиях Парижа по поводу первой групповой выставки импрессионистов, проходившей в 1874 году. Например, А. Вольф, критик «Le Figaro» писал: «Жуткое зрелище человеческой гордыни, переросшей в безумие. Попытайтесь-ка объяснить господину Писсарро, что деревья не бывают фиолетовыми, небо цвета свежесбитого сливочного масла и что ни в одной стране не увидишь того, что он пишет, и что нет разума, способного воспринять подобные заблуждения!» (Цит. по: 8; 149). А вот отзыв о той же выставке другого художественного критика – Э. Кардона – в «La Presse»:

«Изучая экспонируемые картины невольно задаешь себе вопрос, нет ли здесь неприличной для публики мистификации или это результат душевного заболевания… Во втором случае выставка подлежит не рассмотрению критики, а заботам доктора Бланша…» (8; 153). Реакция большинства посетителей выставки была или отрицательной, или резко отрицательной. Ни одна из предложенных публике картин не была продана.

Еще несколько показательных фактов. В 1894 году скончался Гюстав Кайботт, оставив свое собрание картин в дар Лувру (67 замечательных работ Э. Дега, Э. Мане, К. Моне, Б. Моризо, К. Писсарро, О. Ренуара, П. Сезанна, А. Сислея). Однако администрация музея отказалась принять посмертный дар, и лишь спустя два года часть коллекции все же приняли, но разместили не в Лувре, а в Люксембургском дворце. Другая часть коллекции была оценена по достоинству американскими любителями прекрасного и «ушла» за океан. В 1919 году, после смерти Огюста Ренуара, его сыновья приняли решение передать «Больших купальщиц» (одну из поздних работ отца, которую он рассматривал как вершину своего творчества) в фонды Лувра. Руководство музея сочло необходимым отказаться от картины, ввиду слишком «кричащего» колорита. Вскоре политика руководства изменилась, так как серьезный интерес к «Купальщицам» стали проявлять американские коллекционеры.

Таким образом, спустя 45 лет после первой выставки работ художников-импрессионистов многие деятели официального искусства, признавая их живописное дарование и значимость художественного наследия, не могли принять и согласиться с мыслью о возможности соседства работ Дега, Моне, Ренуара с полотнами признанных корифеев искусства – Леонардо да Винчи, Рафаэля, Рубенса, Энгра и даже Делакруа. Это в очередной раз свидетельствует не только о существовании противоречий, столкновении мнений и разногласий в эстетико-художественной сфере, но – о глубине мировоззренческого кризиса, «отключавшего» все сознательные аргументы и доводы, и побуждавшего действовать согласно прочно усвоенным бессознательным установкам рационалистической доктрины. Этим, на наш взгляд, объясняются и столь противоречивые оценки творческой деятельности, и страстность обвинений, и нежелание признать очевидные достижения художников-импрессионистов как официальным искусством, так и простыми обывателями.

Ярким примером неоднозначности оценок творчества импрессионистов может выступить эмоциональность как особое свойство их живописи, а также аксиологическая характеристика импрессионистического восприятия и мировоззрения в целом. Именно эмоциональность стала одной из первых проблем, которая выявила полярность точек зрения художественных критиков на единый предмет исследования. Непосредствен-

ное знакомство с полотнами художников-импрессионистов и даже небольшой экскурс в историю создания не позволят согласиться с мнением о «поверхностности» и «мимолетности» их восприятия мира. Правда, если говорить о степени выраженности эмоций, то импрессионистам свойственно гораздо более сдержанное проявление чувств, скорее, «приглушенность» переживаний по сравнению, к примеру, с романтиками, экспрессионистами. Однако их творчество не лишено глубины и тонкости переживания натуры, интимности и ненавязчивого психологизма.

Здесь хотелось бы привести очень меткие замечания М. Алпатова, который довольно тонко подметил, что, при всех «изъянах» импрессионистического метода, картинами Моне, Сислея, Ренуара можно «проверять» человека. «Кто приемлет их – тот здоров, кто нет – тому нужно посоветоваться с врачами» (1; 132). И с этим трудно не согласиться, поскольку «подготовленного» зрителя импрессионизм покоряет легкостью, оптимизмом, радостным мироощущением, закодированным в сверкании сильных, ярких, сочных красок. Идея радости, восхищения жизнью была для импрессионизма программной. Всей своей живописью импрессионисты «воспевали красоту и лучезарность мира, который прекрасен всегда, несмотря ни на что, и призывали наслаждаться его чувственной прелестью. Мрачные стороны бытия исключены с их холстов, все проникнуто прозрачным счастьем, полным, избыточным, неомраченным» (5; 29).

Интересно сравнение мировосприятия импрессионистов и их предшественников, проведенное Л. Андреевым, на примере картин К. Коро и А. Сислея: «Мир Сислея преображен, нет мрака, тени – тень превратилась в часть света, в затемненную часть общей сверкающей, солнечной панорамы. Это качественная трансформация. Коро напоминает, что мрачная тень ложится и ярким солнечным утром… Все посветлело, все уровнялось светом. Даже грязь сверкает на полотнах импрессионистов как драгоценность, слепя и вызывая искренний восторг» (2; 28 – 29). Эмоциональность импрессионистического восприятия мира заряжена оптимизмом; философия «радости жизни» позволяет импрессионистам при любых обстоятельствах писать мир прекрасным. Подобное мироощущение диктовало соответствующие правила в выборе художественных приемов и средств – например, из живописи импрессионистов была исключена черная краска.

По мнению английского теоретика искусства К. Кларка, импрессионизм достиг гораздо большего, чем просто прогресса в технике живописи. «Он выразил подлинную и исключительно важную этическую позицию» (4; 210). Исследователь считает, что основой этой позиции художников-импрессионистов выступает искреннее и глубокое восхищение видимым миром. «Существуют ли радости более простые и вечные, чем

те, что изображены в «Завтраке гребцов» Ренуара? – пишет Кларк. – Существуют ли образы земного рая более убедительные, чем белые паруса в речных устьях Моне или розы в саду Ренуара?» (4; 210). Выразительность и красота зримого мира, как высокая художественная ценность, благодаря творчеству импрессионистов, является сегодня существенным свойством нового художественного языка изобразительного искусства. Эмоциональная чуткость и восприимчивость к красоте мира, скрытой в обыденности, привели к тотальной эстетизации восприятия мира. Художника интересует отдельное конкретное явление, определенный «факт» жизни. Но само это явление он воспринимает как художественную целостность, неделимую на ряд элементов и не сводимую к их механической сумме.

На основе импрессионизма органически соединялись две универсальные художественные тенденции. Во-первых, тяготение к точному анализу действительности, к тому «прямому взгляду» на вещи, который не оставляет в них ничего незамеченного и видит все с такой зоркостью, «которая почти противопоказана человеческому зрению» (7; 34). Во-вторых, всепоглощающее чувство единства жизненного потока, поэтического дыхания действительности (что с особой непосредственностью выразилось у Сислея и Ренуара). Если попытаться найти художественные истоки этих тенденций, то первую, скорее всего, стимулировало творчество Ж. Энгра, а вторую – творчество Делакруа (7; 34). Существенны не только отдельные изящные формы или предметы, входящие в наблюдаемый «кусок жизни», но и охват взглядом целого, общего, единого. Это эстетическое целое формируется импрессионистами посредством применения ряда изобразительных средств и как результат единства освещения, подчиняющего общим закономерностям бесконечное разнообразие красок природы и всеобщности движения и изменения действительности. Через отдельное раскрывается общее. Предметы и явления действительности выступают не в обособленности, а в их связи. Жан Ренуар так описывал это свойство импрессионизма в приложении к творчеству своего отца: «Мир Ренуара – это единое целое. Красный цвет маков определяет позу молодой женщины с зонтиком. Синева неба гармонично сочетается с одеждой юного пастуха. Его картины являются демонстрацией равенства. Фон имеет такое же значение, что и аванплан. Вовсе не цветы, лица, горы размещены рядом друг с другом. Это совокупность элементов, которые составляют единое целое...» (8; 149).

Все элементы живописной системы импрессионизма имеют общий функциональный смысл. В совокупности они призваны осуществлять главное творческое задание – создавать впечатление живой жизни. Именно посредством трансформации внешних форм, движения, импрессионистам удалось эстетически воплотить единство микро- и макромира. След-

ствием применения данного подхода в живописной практике становится вовлечение импрессионистами во всеобщую динамику действительности таких элементов, которые считались статичными, таких сторон, внутренняя подвижность которых не поддавалась раньше передаче в пространственных искусствах. Желание художников-импрессионистов писать человека в единстве с окружающей средой закономерно привело их к универсализации тематики. Вытекавшее из основного метода работы импрессионистов (работы на пленэре) стремление к непосредственному отражению жизни непроизвольно приводило к «смешению жанров». При отсутствии опосредованных традиционных форм работы живописца сама жанровая специфика оказывается «смазанной» и нечеткой. Как бы ни называли это свойство импрессионизма историки искусства – «пейзажным подходом», «смешением жанров» или их «кризисом» – суть его в том, что при подобном подходе рамки жанров оказываются раздвинутыми и все, попадающее в поле зрения живописца, оказывается равнозначным и интересным для него.

Сами импрессионисты в полной мере осознавали значительность этого «смешения». Вот одно из высказываний О. Ренуара по данному вопросу: «Самым важным в нашем движении я считаю то, что мы освободили живопись от сюжета. Я волен писать цветы и называть их попросту «цветами», без того, чтобы у них была своя история» (8; 173). Однако это не означает, что для импрессиониста все равно, что писать, – право выбора мотива остается за ним. И хотя ряд произведений импрессионистов внешне сохраняет принадлежность к традиционной жанровой определенности – пейзажу, портрету или натюрморту, тем не менее, во многих картинах можно проследить наличие этого признака (например, полотно К. Моне «Завтрак на траве»).

Обогатив живописный язык, изменив само понимание целей художественного творчества, импрессионизм свершил революцию в искусстве. Тот факт, что данное направление очень быстро распространилось на другие виды искусства и стало интернациональным, свидетельствует о том, что причины его возникновения кроются в кризисе не столько художественном, сколько общекультурном. Отчужденно-потребительское, деятельно-преобразующее отношение к природе, вещный и утилитаристский к ней подход порождал чувство неудовлетворенности, страха и естественную реакцию – попытку восстановить нарушенное равновесие и гармонию. Именно импрессионизм явственно отразил противоречия эпохи, предложил один из возможных выходов – гармонизацию компонентов мировоззрения, оптимистичное и созерцательное отношение к жизни, и тем самым определил дальнейшие пути развития искусства и культуры уже Новейшего времени.

Литература

1. Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Этюды по всеобщей истории искусств. – М., 1979.
2. Андреев Л.Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. – М., 2005.
3. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. – СПб., 2003.
4. Кларк К. Пейзаж в искусстве. – СПб., 2004.
5. Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века: сб. ст. / под ред. Б.Р.Виппера, И.Е.Даниловой. – М., 1975.
6. Леняшин В.А. «...Из времени в вечность»: импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея / авторы-сост. каталога и биографий В. Круглов, А. Низамутдинова. – СПб., 2002.
7. Прокофьев В. Импрессионисты и старые мастера // Импрессионисты, их современники, их соратники / под ред. А.Д.Чегодаева. – М., 1975.
8. Ренуар Ж. Огюст Ренуар. – М., 1970.

Метелева С.С.
УрГПУ, Екатеринбург

«ГЛЯЖУСЬ В ТЕБЯ, КАК В ЗЕРКАЛО...»

Если анализировать ситуацию, сложившуюся в социокультурной жизни российского общества конца XX века, то, прежде всего, можно отметить раскрепощение сознания народа, уставшего от «эксперимента по построению коммунизма в отдельно взятой стране». На этом фоне невероятно возросло значение информированности: запретных тем просто нет, освещается и обсуждается все на свете. Параллельно происходит значительная переориентация общественного сознания – с духовных ценностей на ценности материального благополучия, видимо, как неосознанный протест на ранее навязанный сверху аскетизм быта.

Явная коммерциализация жизни стала благодатной почвой для бурного роста рекламы. Благодаря телеэкрану, она «вошла» в каждый дом и стала неотъемлемой, зачастую навязчиво-раздражающей, частью нашей повседневной жизни.

Мы не ставим задачу в данной статье рассматривать положительные и отрицательные стороны современной рекламы. Задача иная. Анализ деятельности в области производства рекламы приводит к мысли о том, что телевизионные рекламные сообщения могут быть рассмотрены как

отражение процессов изменения нашей внутренней культуры, нашего миропонимания.

Телевизионное рекламное обращение нацелено на неограниченный круг потребителей. Правда, в учебниках по рекламе утвердилось понятие «целевой аудитории», но в отношении телевидения понятие это чрезвычайно расплывчато. Телевизор на сегодняшний день доступен всем слоям населения и присутствует, практически, в каждом доме, в офисах, в различных приемных и залах ожидания. Было бы ошибкой считать, что его включают только целенаправленно для просмотра конкретной передачи, часто он служит просто звуковым фоном. Кто окажется перед экраном в данный момент времени, включит именно этот канал, а не другой – определить невозможно. Возможны только предположения. Например, обманутые понятием «целевая аудитория» рекламные менеджеры автомобильных салонов свято убеждены в том, что все автолюбители смотрят только передачи по автомобильной тематике. Любой самый несложный опрос телезрителей это опровергает.

Безусловно, существуют рейтинги программ. Но эмпирическим путем выявлено противоречие между показателями рейтингов и реальным откликом телезрителей различных телеканалов на рекламные обращения, что требует дополнительного изучения.

Поэтому возьмем за точку отсчета мысль, что рекламный ролик существует для всех без исключения. Главная сложность в том, чтобы зритель, утомленный ненужной информацией, не переключился на другой канал и другую передачу, ведь рекламщики дают обязательства обеспечить широкую аудиторию. Удержать внимание зрителя можно только одним способом: не навязывая покупку, а доказывая ее необходимость. Это возможно, только показывая мир таким, каким каждый хотел бы его видеть. Для этого на экран выносится ничего не значащий, на первый взгляд, кусочек из нашей повседневной жизни, но несколько мифологизированный, затрагивающий наши глубинные стереотипы. Под стереотипом мы понимаем общепринятое правило, в соответствии с которым люди привыкли думать и действовать. Иначе говоря, делать, не думая. Любой стереотип может служить ядром нашей личной традиции, способом защитить наше положение в обществе. Это более-менее упорядоченная картина мира, в которой удобно разместить наши привычки, вкусы, способности, удовольствия и надежды, откорректированные данной социальной средой.

Еще К.-Г. Юнг писал о живучести мифологем в сфере коллективного бессознательного. Во время общественной нестабильности, смятения и ломки устоев так называемые социальные мифы объективируются и выражаются в жизненных представлениях. Это психологическая защита людей от столкновений с жесткой реальностью. Плодотворная среда

формирования этих мифов – обыденное сознание. На этом уровне трудно ощутима граница между действительным и возможным, между желаемым и реально достижимым. Именно эти социальные мифы составляют тот базис, который становится основой рекламных произведений.

Ведь любые инновации воспринимаются легче на фоне хорошо знакомого, незаметного и естественного из-за своей обыденности. Таким образом, мы можем, «как в зеркало», смотреться в этот мир, представленный после заставки «Реклама». Меняемся мы, меняется наше представление о комфорте и благополучии – «зеркально» изменяются темы и образы рекламных сюжетов.

Чтобы сразу же внести ясность, начну с простого примера. Эпоха печально известной организации «МММ». Страна, привыкшая верить всему, что говорят с экрана, покорена невиданным шоу. Вспомните, чем «купил» страну Леня Голубков? Напоминаю, благодаря невиданным дивидендам от «МММ», он смог купить *новые сапоги жене.*

Вот такими простоватыми Иванушками с примитивными мечтами жителей страны тотального дефицита, где более-менее приличную вещь можно было «достать» только у перекупщиков за невероятные деньги, мы и вошли в 1990-е годы. В итоге, все мы оказались в стихийном рынке. Вещизм, которого так стыдились при социализме, грубо, настойчиво вошел в нашу жизнь. Отныне предмет, созданный человеческими руками, не просто выполнял строго отведенную ему функцию, а становился отражением статуса личности в обществе, служил регулятором настроения и эмоционального состояния человека, показывает его отношение к себе и к окружающему миру.

Первые годы перестройки в телеобъявлениях нужно было только назвать адрес, где «дают». Совершенно неважно, что «дают»: сахар, холодильники, книги. Главное, свободно и в неограниченном количестве. Западные фирмы, получив огромный нетронутый рынок сбыта, начали свое движение за просвещение населения. На рынке появляются все новые и новые «достижения цивилизации», о многих из них бывший советский человек и представления не имел: памперсы, жидкие моющие средства, женские гигиенические прокладки, специальный корм для собак и кошек и т.д. Поэтому с экрана в рекламных паузах дается пошаговая инструкция, как, когда и чем пользоваться под общим лозунгом: «включи наш товар в этот привлекательный образ жизни». Вместе с рекламой принципиально новых товаров, которые, часто были неинтересны, в наше сознание вошли принципиально новые ценности. Произошли заметные изменения массового сознания не только на обыденном уровне, но и сочки зрения инсталляции новых образов жизни и смыслов жизни.

Американский принцип «жизнь напоказ» внедрялся и в стране, где долгие годы о насущных проблемах человека, о предметах гигиены, о состоянии его кишечника не то, что с экрана, даже вслух обсуждать было не принято. Эти вопросы касались «территории» телесного низа, которая в просвещенной России всегда считалась запретной темой. Такое представление о разделении организма, который природой задуман как единое целое, на верх и низ досталась европейцам от христианской морали: высокая культурная ценность принятия пищи и низкий культурный статус функционирования нижней части тела, демонстрирующий животную часть его натуры.

Сдвиг в сторону более спокойного, уважительного» отношения к телесному низу и его функциям совпал в нашей стране с социальными реформами эпохи Перестройки. «Повышенное внимание к телесному низу, обращение к нему как к предмету научного интереса является частью второй, после Ренессанса, реабилитации человеческого тела, осуществленной культурой XX века» (1; 64).

В этой области происходит настоящая революция. Появился даже термин «туалетостроение». Модернизация туалетов как частных, так и общественных стала возможной благодаря не только появлению новых строительных материалов, усовершенствованной сантехники и бытовой химии, но выросшему самоуважению индивида. Таким образом отразилась произошедшая революция в человеческом сознании эйфория от вседозволенности.

Сегодняшний зритель совсем другой. Имея немалый опыт работы в успешной потребительской ТВ-программе, возьму на себя смелость составить портрет нашего современника, глядясь, как в зеркало, в удачные образцы телерекламного творчества. Частная жизнь людей, искусство жизни, наша повседневность – вот что открывает нам телереклама Чтобы не утонуть в деталях, хотя я бы назвала каждый рекламный блок или потребительскую ТВ-передачу «Энциклопедией народной жизни», остановимся на характерных сторонах нашей повседневной жизни, нашедших отражение в телерекламе.

Возьмем за основу нашего рассуждения один из удачных образцов телевизионной рекламы и попытаемся увидеть за ним нашу реальную жизнь.

Телесюжет, посвященный преимуществам системы «теплый пол». Перед нами новая просторная квартира, еще не заполненная мебелью. И камера, и закадровый голос отмечают отсутствие в квартире батарей отопления, а лишь какой-то небольшой пульт управления. За окнами – зима, а здесь очень тепло, и маленькая Маша вместе с мамой, обе в шортиках и маечках, валяются на полу, играют, читают книжки. Параллельно нам рассказали секрет установки волшебной системы отопления, показали

пластиковые трубы, которые и были уложены под паркет, но большинство зрителей запомнило только счастливую девочку Машу и финальные слова: «Зачем нам греть потолок? Лучше согреем наши ножки!», а камера зафиксировала эти крошечные босые ножки.

Сюжет не только долгое время отлично выполнял свое рекламное назначение, он просто с удовольствием воспринимался зрителями. Удачность его, на наш взгляд, в той значимости, которую играют для нашего современника два основных понятия, обыгранных в сценарии: дом и семья.

Дом – это не просто место для проживания человека, а освоенное пространство, характеризующееся определенными отношениями и укладом жизни. «Жилищный вопрос, как любовь и голод, извечно сопровождают человека», – констатирует Б. Марков. – И это вопрос не только о «квадратных метрах» но, прежде всего, о качестве». (2; 161) Массовое стремление к переустройству своего жилища, на наш взгляд, символ революционного изменения нашего сознания. Изменяясь сам, человек автоматически должен изменить окружающее пространство. Не случайно на пике популярности оказались телепередачи, связанные именно с обустройством жилья и ремонтом (на каждом телеканале несколько передач такой тематики: «Жилье мое», «Строим вместе», «Пятый угол», «Квартирный вопрос»). Они, как лакмусовая бумажка, отражают все достоинства и недостатки нашего сегодняшнего миропонимания через призму обустройства собственной среды обитания.

Символом «домашнего очага» у россиян всегда считалась кухня. «Настоящая кухня» перестала быть просто местом для приготовления пищи и спонтанным нагромождение шкафчиков для посуды. Телеэкран показал нам за последние годы невероятное количество образцов кухонной мебели, которые объединяет одна важная, на наш взгляд, идея: мы творим упорядоченное единое кухонное пространство, связанное единой концепцией. Это не просто дань моде, здесь чувствуется подспудное стремление из хаоса создать продуманный порядок, который украсит и упростит быт хозяев.

Эту потребность уловили создатели ТВ-программы «Квартирный вопрос». Буквально на глазах создается уникальный домашний мир, призванный максимально служить каждому члену семьи, учитывающий интересы каждого, ритм жизнь и потребность в отдыхе. В сущности то, для чего и существует Дом. В каждом проекте видны реалии сегодняшнего дня: неограниченность фантазии, смешение стилей и удобство. Упорядоченность внутреннего пространства – отражение внутреннего стремления к упорядоченности жизни вообще. Но хочется отметить существенный, на наш взгляд, момент.

Представим мысленно, что предлагает нам рынок с экрана телевизора: пластиковые стеклопакеты для шумоизоляции и надежной защиты от выхлопных газов, сложные вентиляционные системы для кондиционирования, очищения и увлажнения воздуха, все более совершенные фильтры для очистки водопроводной воды, удобное автономное отопление, сейф-двери и прочие необходимые «чудеса техники» для выживания индивидуума в мегаполисе. Для примера: еще 10 лет назад пластиковые стеклопакеты воспринимались как прихоть богачей, никто не помышлял о смене привычных «советских» рам. Пока в рекламе не прозвучала тема шумоизоляции, которую обеспечивают «новые» окна. Таким образом, мы создаем не жилище, а почти космический корабль, призванный спрятать, спасти, обезопасить человека от внешнего агрессивного мира. Эту же тенденцию отмечает и культуролог Б. Марков: «Когда дом превращается в ширму для моего тела, шлем для моей головы и затычку для моих ушей, он перестает быть медиумом внешнего. Именно так, обретая изолированное жилье, человек становится бездомным» (2; 172). Под бездомностью автор понимает нашу оторванность от окружающей среды. Действительно, мы, стремясь защититься от разрушительного воздействия мира, утратив все ориентиры, потеряли свое место во Вселенной, неосознанно отгораживаемся от нее, при этом, цепляясь за что-то надежное. Строим свой «Ноев ковчег» – оплот спокойствия и безопасности.

К существенным реалиям сегодняшнего дня можно отнести стремление превратить дом в «машину для жилья». Первоначально это воспринималось, как возможность освободить женщину от домашних дел. Но можно попытаться за этим увидеть и другую тенденцию современного общества. Если древние греки считали зазорным опускать науку до нужд человеческих, сегодня многие научные и технические достижения ценны только в том случае, если полезны для конкретного человека, если они имеют спрос на рынке, если на них можно заработать. Поэтому не просто созданы и доведены практически до каждого «чудеса техники»: автоматические стиральные машины, суперутюги, микроволновые печи и т. д., и все это постоянно совершенствуется, чтобы соответствовать повышенной мобильности нашей жизни. Мы уже не удивляемся, как легко мы научились командовать этой армией домашней техники, разбираться в тонкостях, предъявлять повышенные требования. Существенным элементом нашей жизни стала игра. У нас появилась реальная возможность не просто переложить утомительные шаблонные обязанности в надежные механические руки, высвободив время для «человеческих» отношений и развлечений, а поиграть. Игровой момент, совмещение полезного с приятным, становится очень весомым фактором во всех областях нашей жизни.

В очередной раз просмотрев сюжет, с которого мы начали наш разговор, становится понятно, что он совсем не о «теплых полах», как и многие другие удачные рекламные творения. Наш сюжет про счастье. Обратите внимание, как часто стали звучать слова «любовь» и «счастье» именно в рекламных паузах, как контраст с катастрофичностью мира в выпусках «Новостей». Как ни парадоксально, но именно телереклама первой уловила наше стремление к гармонии и любви в их настоящем, общечеловеческом смысле. И в центре этих представлений – образ семьи, возрождающийся на фоне появившегося у многих чувства заброшенности и одиночества в толпе. Наша мечта о сообществе близких людей, связанных невидимой нитью эмпатии, понимающих и поддерживающих друг друга можно считать протестом уставших душ против уничтожения устоев семьи, произошедшего в XX веке.

Этот древний инстинкт и крепко связанный с ним мотив заботы чутко уловили создатели рекламы и начали умело эксплуатировать. Если бы мы подали ту же систему «теплых полов» как элемент роскоши и престижа, чем они на самом деле и являются, наверняка, сюжет не имел бы такого эмоционального отклика. Мы же греем крошечные ножки Маши, а для любящего папы, который и на экране-то появился всего лишь на несколько секунд, – это главный стимул. Взглянем внимательно на телеэкран: нам предлагают «Линор», потому что махровый халат малыша сохраняет мягкость; мы покупаем «Aos» – ведь «для семьи я выбираю лучшее».

Можно утверждать, что через образ счастливой семьи (не идеальной, а по-своему счастливой) вернее всего путь к сердцу каждого, даже если он одинок. Удачное название серии продуктов «Моя семья» тому доказательство. Рекламный телесериал этой компании, надо признаться, довольно слаб как рекламный продукт, но по числу зрительских симпатий занимает лидирующее место. А значит, торговая марка легко узнаваема.

Аркадий Курин, директор департамента по рекламе и маркетингу ОАО «Нидан Соки» в одном из интервью признается, что рекламный образ сильно зависит от того, к кому ты обращаешься. Если это масс-маркет, как наша «Моя Семья», то мы, скорее, идем за аудиторией. Во-первых, ее много, ее точка зрения очень важна для нашего бизнеса, и мы не можем ей навязывать ультрасовременные тренды. Мы ее только выслушиваем.

Для создания сериала А. Курину пришлось «вжиться «в образ женщины» 25 – 40 лет среднего уровня достатка. И вот мы видим на экране повседневную жизнь этой женщины, наполненную естественными и понятными для большинства радостями и разочарованиями. Муж – далеко не супермен, но свой, родной. Дети – не ангелы. Это «моя семья», мой мир, мое счастье.

Тема простого человеческого счастья долгое время была падчерицей в нашей стране. И вот неожиданно искорки прорвались в рекламных мини-фильмах. Российские создатели рекламных роликов, которые живут среди нас, пусть и таким путем заставляют вспомнить, что существует такая категория, просто «счастье жить». Не строить всем вместе светлое будущее страны, не ходить строем под ритмичные марши, не побеждать себя и других, а просто жить. Радоваться солнцу, смотреть на первые шаги ребенка, возиться с кошкой, мечтать о будущем. Многие ведь уже забыли о том, какое оно – мое счастье, а вот неосознанная потребность осталась.

Так каков же он, наш современник, если судить о нем по телерекламе? Это человек, очень далекий от какой-либо идеологии и философских споров. Один из армии офисных работников. После разрухи и хаоса, произошедших в умах и судьбах россиян на стыке двух тысячелетий, он, с одной стороны, целенаправленно наверстывает упущенное, буквально на ходу осваивая достижения цивилизации, которые пришли к нему значительно позже, чем к жителям развитых стран. С другой стороны, пытается, как умеет, упорядочить жизнь, выбрав «краеугольным камнем» вечные ценности наших далеких предков: надежный дом и семью. Он всегда торопится, но уже готов остановиться и задуматься: «А что такое счастье?». Таким мы выглядим в «зеркале» такой раздражающе-привычной телерекламы, которая существует не сама по себе, а для нас, нами создана и, оказывается, о нас.

Литература

1. Лелеко В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре. – СПб., 2002.
2. Марков Б.В. Культура повседневности. – СПб., 2008.

Овечкина Я.Р.
УрГПУ, Екатеринбург

РУССКАЯ УСАДЬБА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Одна из важнейших составляющих отечественной культуры – русские усадьбы с их искусством, архитектурой, бытом, укладом жизни. В настоящее время русская усадьба стала предметом пристального внимания. Речь идет не только об изучении этого пласта русской культуры, но и о повсеместном восстановлении «дворянских гнезд», создании организаций и сайтов, развитии усадебно-музейного дела, усадебной недвижимо-

сти. Тем актуальней становится составление представлений об усадьбе сегодня, выявление ее основных смыслов в современной культуре.

«Усадьба – это сложный комплекс, выполняющий хозяйственные, социально-административные, бытовые и культурные функции» (1; 11).

Архитектурно-парковые комплексы усадеб являются ощутимым и достоверным посланием из прошлого. Поэтому сохранение и восстановление этого фундамента русской культуры должно стать первоочередной задачей. Общественные организации, фонды, партнерства объединяют специалистов и наиболее осведомленных энтузиастов в данной области для достижения этой задачи. При поиске и изучении такого рода сообществ было обнаружено довольно большое их количество, что не могло не удивить, но вместе с тем и порадовать.

В 1992 г. в Москве было воссоздано Общество изучения русской усадьбы (ОИРУ), члены которого провозгласили себя продолжателями традиций и духовными приемниками ОИРУ 1920-х гг. ОИРУ – «научная и просветительская общественная некоммерческая организация, деятельность которой направлена на комплексное изучение и пропаганду истории, памятников культуры русской старинной усадьбы с целью выявления, фиксации и сохранения информации об этом уникальном явлении прошлого» (4; 5). Работа объединения осуществляется под руководством избранного Правления, Председателем которого с 2000 г. является доктор географических наук, директор Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева Юрий Александрович Веденин.

Общество организует и проводит ежегодно научные конференции, с 1994 года выпускает сборник «Русская усадьба», поддерживает деятельность музеев-усадеб, устраивает выставки по истории и современному состоянию усадеб.

В апреле 2000 года по инициативе группы единомышленников совместно с Институтом природного и культурного наследия им. Д.С. Лихачева, Российским дворянским собранием, Историко-родословным обществом в Москве был создан Фонд «Русская усадьба» (5). Он стал первой негосударственной организацией, поставившей своей задачей найти практические пути возрождения уникальных памятников отечественной культуры – загородных усадеб. За эти годы были налажены партнерские отношения с федеральными органами власти, администрациями регионов центральной России, представителями частного бизнеса, широким кругом научных, общественных организаций и средствами массовой информации. Выпущено два издания уникального путеводителя «Подмосковные усадьбы сегодня», рассказывающего о 650 сохранившихся усадьбах Московской области.

В связи с необходимостью дальнейшего развития деятельности 17 января 2005 года был официально зарегистрирован Национальный фонд (НФ) «Возрождение русской усадьбы», объединивший усилия еще нескольких организаций, занимавшихся сохранением российского культурного наследия. Новый Фонд явился преемником Фонда «Русская усадьба», ставшего одним из учредителей новой организации.

Сейчас при содействии «Русской усадьбы» идет восстановление двух усадеб в Московской области, двух – в Калужской и одной – в Тверской областях.

Кроме серьезных исследовательских обществ и объединений создаются личные сайты, собрания и партнерства по работе с русскими усадьбами. Примерами таковых могут стать следующие.

Некоммерческое партнерство «Русская усадьба». Основными направлениями работы стали подробное обследование областей Центральной России на выявление всех сохранившихся усадеб, организация туристических маршрутов по наиболее ярким усадебным ансамблям, благотворительная помощь.

Сайт «Исторические достопримечательности России». Сайт родился в конце 2001 года, как личное собрание ссылок по тематике «Русская усадьба». До настоящего времени остается чисто любительским.

Профессиональным сайтом по истории садового искусства и культурного ландшафта был создан интересный интернет-проект «Сады и время 5000 лет ландшафтного искусства» – информационное поле для взаимодействия науки, творчества и жизни, место встречи специалистов, энтузиастов, любителей садов и путешествий.

По сохранения усадебной культуры ведется активная работа и в рамках законодательства. На сегодняшний день в сфере защиты историко-культурного наследия в России идут изменения: готовится пакет законов о системе мер по сохранению и восстановлению памятников истории и культуры, о порядке использования и владения этих объектов, в первую очередь – памятников усадебной архитектуры. Русские усадьбы как уникальное национальное своеобразие культурного достояния включается в современные международные интеграционные процессы и рассматривается в ряде конвенций ЮНЕСКО, как составная часть всемирного наследия. Существуют и разрабатываются специальные законодательные документы по охране и защите усадебных памятников. Например, Федеральный закон об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации 2 002 года – статьи 1 – 29, статьи 30 – 52, статьи 53 – 66.

Понимание значения усадеб как культурных очагов приводит к созданию в них музеев. Усадьба-музей предоставляет русскому обществу

возможность распознавать действительное прошлое, а не представлять нашу культуру в иллюзорном плане.

ОИРУ поддерживает деятельность музеев-усадеб, устраивает выставки по истории и современному состоянию усадеб, в том числе фотовыставки.

В 2004 г. правительство Москвы утвердило программу «Венок русских усадеб», разработанную столичным Комитетом по туризму. Цель – сделать сохранившиеся архитектурно-парковые комплексы достойными объектами для посещения туристами. Специалисты отмечают и другую цель – каждая из усадеб показывает свое время, особенности быта (крестьянского, царского, дворянского), посетитель, таким образом, имеет возможность ощутить разную атмосферу эпох (6).

«В России первые шаги делает так называемый усадебный туризм, который предполагает не только посещение музея-усадьбы, но и проживание в ней, боле глубокое знакомство с бытом» (7; 208). В качестве примера можно привести усадьбу-музей Архангельское, где проходят как традиционные экскурсии по парку, так и тематические («По метам А.С. Пушкина «), «Один день в Архангельском», концерты живой музыки, фестивали под открытым небом, ярмарки и народные праздники. Все эти мероприятия свидетельствуют о новых переменах в судьбе русской усадьбы.

Широкое распространение получает создание современного усадебного комплекса – музея-заповедника. В нем посетителям предоставляется возможность отдохнуть от городского пространства в зеленом «раю». Яркий пример такого комплекса – отреставрированная усадьба Царицыно. Она включает в себя Большой Екатерининский дворец, Кавалерские корпуса, Оранжерейный комплекс, а также английский пейзажный парк и остров-подкову, в центре которого расположен светомузыкальный фонтан. Стоит заметить, что такой пример восстановленной усадьбы вызывает неоднозначный отклик. Одни считают восстановление благом, другие – «муляжом, его нужно назвать Лужково, т.к. потеряна историчность,.. лучше бы было законсервировать как руину» (2).

Сейчас актуализировался интерес к усадьбе не только как к памятнику истории и культуры. Само явление «усадебной культуры» постепенно становится реальностью современной жизни. Все большую ценность приобретает понятие семьи, фамилии и «родового гнезда», формируется потребность иметь свою историю, свой дом, причем не только как место проживания, но и как некое знаковое понятие. В этом помогают фонды по усадебной недвижимости – «купить дом «с прошлым» вполне реально: наш фонд может оказать содействие в приобретении в собственность или в долгосрочную аренду исторической усадьбы. Для этого необходимо

отправить в наш адрес по электронной почте или факсу заявку произвольной формы, но с обязательным указанием предполагаемых параметров интересующего вас объекта» (3). Усадьба – это просто и аристократично. Усадьба – это новое представление о стиле жизни, имеющее под собой глубокие исторические и культурные корни.

Таким образом, в современной культуре усадьба – это предмет изучения многих гуманитарных наук; база для культурно-исторического восстановления; музейное дело; туризм; высокое качество жизни.

Русская усадьба – важнейший элемент культуры России, она не потеряла своей уникальности и в настоящее время.

Литература

1. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв.: Исторические очерки/ Отв. редактор Л.В. Иванова – М., 2001.
2. Маргулев А. – по материалам программы «Город» на «Эхо Москвы»12.05.2007 // [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.echo.msk.ru/ E:\2\Радиостанция 'Эхо Москвы' _ Передачи _ Город _ Суббота, 12.0.htm
3. Национальный фонд «Возрождение русской усадьбы» – по материалам сайта // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.fondus.ru/main.php
4. Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. – М. Вып.1. 1994.
5. По материалам сайта www.rususadba.ru /index.htm
6. По материалам передачи «Кремлевские палаты» на «Эхо Москвы» – 17.03.2007 – www.echo.msk.ru. /E:\2\Радиостанция 'Эхо Москвы' _ Передачи _ Архив передач _ Кремл.htm
7. Ягодынская Н.В. Культурно-исторические центры России: Учеб. Пособие для студентов высш. учеб. заведений. – М., 2005.

Попов Е.А.
УрГУ, Екатеринбург

ИДЕЯ КУЛЬТУРНОЙ СИНХРОНИИ В «РАЗГОВОРЕ О ДАНТЕ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

В самой очевидной форме (более прозрачной, чем в стихах) идея культурной синхронии была выражена Мандельштамом в его «Разговоре о Данте» (1933). Возможность *разговора* apriori предполагает одновременность. Мандельштам пишет по поводу Divina Commedia: «В двадцать шестой песни «Paradiso» Дант дорывается до личного разговора с Ада-

мом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов – автор Апокалипсиса» (2; 182). Знаменательны все три участника этого разговора. Адам – прародитель человеческого рода, то есть прошлое по преимуществу. Дант – представитель настоящего, что подтверждается словом «интервью». И, наконец, Иоанн, возвещающий Апокалипсисом будущее. Таким образом, функция разговора – связывать прошлое, настоящее и будущее в единство. Ф. де Соссюр, между прочим, писал: «Синхронистическая лингвистика должна заниматься логическими и психологическими отношениями, связывающими сосуществующие элементы и образующими систему, изучая их так, как они воспринимаются одним и тем же коллективным сознанием» (3; 182). Выходя за рамки лингвистики, принцип синхронии обеспечивает образование культурной системы, смыкающей все времена в одно целое. Соссюрианское противопоставление синхронии и диахронии может быть в случае Мандельштама прочитано как противопоставление «содержания истории, понимаемой как единый синхронистический акт» (2; 580) и традиционного историзма девятнадцатого века, который понимал историю как простую смену разрозненных событий и фактов в линейной протяженности. По Мандельштаму, Дант, глубоко чуждый такой примитивной линеарности, сводит в единую всевременность культуру разных столетий. Он делает это не путем пустого пересказа, который консервирует царство диахронии, а благодаря порыву – ключевому понятию мандельштамовской поэтики этого периода, идущему от Бергсона (его «Творческая эволюция»). Порыв – это обратимость поэтической материи, в котором прошлое, настоящее и будущее сосуществуют, общаясь в непрерывном разговоре. Стихи, говорит поэт, это не форма, а формообразование, и даже не формообразование, а порывообразование. Культура, по Мандельштаму, выращивается как порода, высвечивается из камня-погоды (см. обилие геолого-минералогических ассоциаций в «Разговоре о Данте»), ибо камень не что иное, «как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство» (2; 599). Дант, пишет Мандельштам, изменил структуру времени, он пошел на глоссолалию фактов, установил синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий». Говоря другими словами: «Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смесились и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии» (2; 600).

Ю.М. Лотман писал: «Находясь на пороге нового времени, Данте увидел одну из основных опасностей наступающей культуры. Его собственному идеалу была присуща интегрированность: энциклопедизм его знаний, которые включали в себя практически весь арсенал науки того

времени, не складывался в его сознании в сумму разрозненных сведений, а образовывал единое интегрированное здание» (1; 457). Путешествие Данте завершается описанием такой предельной интеграции: «Я видел – в этой глуби сокровенной // Любовь как в книгу некую сплела // То, что разлистано по всей Вселенной: // Суть и случайность, связь и их дела, // Все – слитое столь дивно для сознанья» (2). Данте и Мандельштам оказались «провиденциальными собеседниками». Мандельштамовский «Разговор *о Данте»* превратился в «Разговор *с Дантом».*

Литература

1. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3т. Т.1. – Талинн, 1992.
2. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. – М., 2001.
3. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М., 1977.

Попова В.Н.
УрГУ, Екатеринбург

СОВРЕМЕННАЯ ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА: ТРАДИЦИЯ ИЛИ МОДЕРНИЗАЦИЯ?

Праздничная культура, являясь одной из основных составляющих культурного универсума, не только испытывает на себе влияние общества и государства, но и сама до некоторой степени формирует мировоззрение человека. Так, нередко именно праздник становится инструментом, с помощью которого в обществе фиксируется система ценностей и характерные черты, присущие культуре на конкретных этапах развития. С помощью праздника воспроизводятся и передаются из поколения в поколение традиции, закрепленные через поведение участников праздничного действа. Но при этом праздник является чрезвычайно подвижным, не закостеневшим явлением: впитывая в себя все изменения, происходящие в социокультурной среде, в экономике, в политике, праздник меняет и поведение человека, и его мировоззренческие установки. В современной России в очередной раз можно наблюдать процесс преобразования праздничной культуры и, в частности, одной из ее составляющих – праздничного календаря. Однако дискуссионным остается вопрос, как расценивать эти преобразования – как модернизацию, или как возвращение к традициям, которые в свое время были вытеснены из памяти народа? Рассмотрение данной проблемы может быть начато с трансформации праздничной культуры, происходившей в XVIII веке и последующих эпохах.

В России еще со времен правления Петра I официальный праздник становится частью культурной программы государства. Связано это было с общекультурными процессами, характерными для той эпохи, в том числе – с повсеместным внедрением западных образцов. Соответственно, смена ориентиров в идеологии потребовала перемен во всех сферах, включая праздничную культуру. Государство теперь на европейский манер определяло не только место и время проведения праздника, но и то, как и когда человек должен веселиться. Постепенно праздники приобретают новые формы и, отчасти, – новое содержание. Новый тип праздника регламентировал одновременно и зрительское, и исполнительское участие. С одной стороны, каждый был участником и исполнял свою роль. С другой стороны, все участники наблюдали спектакль, который разыгрывали присутствующие. Все подчинялось сценарию, который строго прописывал роль и участие каждого. Жизнь аристократии превратилась в театральную пьесу, которой следовало придерживаться с раннего утра до позднего вечера. По свидетельству Пыляева, «все общественные развлечения проводились на Царицыном лугу и в Летнем саду. В дни таких празднеств на одном из бастионов Петропавловской крепости выставляли флаг и производились пушечные выстрелы, по которым все должны были спешить на гулянье» (5; 70). Особенно масштабно отмечались военные победы. «Заключение Ништадтского мира праздновалось семидневным маскарадом. Обилие вина и шума на этом продолжительном торжестве не мешало гостям чувствовать скуку и тягость от обязательного веселья по наряду, даже со штрафом за уклонение. Тысяча масок ходила, толкалась, пила, плясала целую неделю, и все были рады-радешеньки, когда дотянули служебное веселье до указанного срока» (5; 36). Если поначалу о добровольном участии в празднике речи не было, то постепенно императорский двор настолько проникся новыми развлечениями настолько, что уже не представлял себе придворную жизнь без маскарадов и балов.

Одним из следствий реформ Петра I в сфере культуры стало появление новой знаковой системы, которая подчеркивала отличия аристократической среды, четко обозначила границы между культурными пространствами. Постепенно народный праздник полностью отделяется от государственного, который превращается в заранее подготавливаемое, планируемое торжество, а его создание становится одним из видов профессиональной деятельности. Театральность, размах и эффектность становятся важнейшими качествами модернизированного праздника. При этом следует отметить, что сама по себе театральность присуща празднику. Однако если в народной культуре, например, во время ярмарочных гуляний или выступлениях скоморохов, театральность проявлялась как импровизированное представление, игра, то в празднике аристократиче-

ском театральность стала навязанным сценарием. Постепенно легкость и спонтанность народного праздника полностью вытесняется из официального государственного праздника, и праздник как игру сменил праздник как церемониал.

Процесс регламентации праздничной культуры продолжился и в последующих столетиях, и был поднят на высочайший уровень в советскую эпоху. Как пишет Штефан Плаггенборг, в XX веке «запрограммированность начисто уничтожила последние остатки былой культуры празднеств» (4; 300). Последствия этого можно наблюдать и в современной России, когда праздники превращаются в сценарии праздничных мероприятий, рассчитанные на определенную аудиторию.

Несколько в ином ключе стоит проблема традиции и модернизации праздничной культуры в XX веке. Основой всех преобразований становится идеология. Как и в XVIII веке, в советскую эпоху все было поднято на государственный уровень. Театральные действа, приуроченные к государственному празднику, также были подчинены политическому строю. Что интересно, в театрализованных действах «личины» были только на врагах (загримированы были цари, генералы, полицейские), а все остальные действующие лица оставались самими собой, играли самих себя. Площадь, как и в XIV – XVI вв., по-прежнему оставалась действующей ареной праздника. Но только если в средневековье площадь во время праздничных гуляний (в России) и карнавалов (в Европе) стирала иерархию, то сейчас – подчеркивала ее еще больше. Со временем репрезентация идеологических установок все больше становится основной функцией праздничной культуры. В XX-м же веке, в эпоху тоталитарного режима в советской России, определяющей формой выражения праздника стал парад как высшая форма репрезентации власти и демонстрации силы. Участие в праздничных мероприятиях было призвано утвердить отнесенность человека к новой – советской – формации, его причастность к построению обновленного политического и культурного строя.

В XX веке подвергается трансформации сама идея сакрализации праздника. Празднование годовщины Октябрьской революции (главный государственный праздник СССР), интерпретировалось как сакральное событие, связывающее советского человека с «осевым временем», точкой отсчета новой эры, а потому празднование проводилось с большим размахом, и предварялось длительным периодом тщательной подготовки. В последнее десятилетие XX века, в связи с распадом СССР, в России произошли кардинальные изменения в идеологической, политической, экономической и социально-культурной сферах. Как следствие, потребовались новые праздники, новые точки отсчета, поскольку события, к которым отсылали советские праздники, потеряли былую значимость в обществе.

Эпохе «слома» любых традиций свойственен духовный и идеологический вакуум, который и возник в России после 1991 года. Это было связано с крушением системы социальных ценностей, ставших уже традиционными для трех поколений. Началась переоценка исторических событий, что привело к «выпадению» одних праздников и появлению других. Духовный и идеологический вакуум в праздничной культуре восполнялся и возрождением в сознании народа религиозных праздников: как языческих, так и монотеистических. Смена идеологических ориентиров привела к коммерциализации сферы культуры, включая и культуру праздничную. В связи с этим, безусловно, можно говорить о некоторой десакрализации праздника, как одного из инструментов саморепрезентации власти. Однако постепенно в стране начала формироваться новая система празднования. Таким образом, участники праздника уже не воспроизводили традиции, переданные им предшественниками, а сами выстраивали новую систему ценностей, претендующей на то, чтобы стать традиционной и получить повсеместное распространение.

Миф как одна из несущих конструкций культуры, безусловно, формирует и праздничную культуру. Мифологизация праздника при этом является основой и истоком его сакрализации. Вновь появившимся праздникам необходимо создавать «историю», тем самым упрочивая их положение в общественном сознании. Приведем пример. День защитника Отечества, отмечаемый 23 февраля, возник в 1918 году как день рождения Красной Армии. Но ни 23 февраля 1918 года, ни в другие ближайшие к этой дате дни Красная армия не одерживала побед над кайзеровскими войсками Германии. Более того, самой Красной Армии тогда еще не существовало. В 1922 году 23 февраля было объявлено Днем Красной Армии. С 1946 года он стал называться Днем Советской Армии и Военно-Морского флота.

Создание «истории» праздника, снабжение его мифологической аурой имеет огромное значение с точки зрения укрепления государственной идеологии, а также закрепления праздника в общественном сознании. «Праздник – это, главным образом, символическая игра, которая реориентирует практику в направлении мифа, придающего ей смысл» (1; 69). Как пишет Новиков, «мы живем уже в постидеологическую эру, когда новые режимы и новые политические элиты прямо не объявляют о замене одной идеологии на другую. Но помимо «словесной идеологии» есть еще идеология символов, язык сакральных и сакраментальных культов, находящих свое выражение, прежде всего, в артефактных событиях (праздниках)» (3; 212). Артефактами автор называет все праздники, возникшие «после исторических действий, предметом которых они пытаются стать». Здесь важны уже не сами исторические события, важно отношение к ним, их

интерпретация. Подобное произошло с празднованием 9 мая. Победа в Великой Отечественной войне стала еще одной точкой отсчета истории, режим интерпретировал ее как собственную победу. Подобную точку опоры ищет и современная власть.

Само присутствие мифа в празднике традиционно, но смена мифологии, подмена содержания, замена смысла, всегда сопровождают процесс модернизации праздника. И в этом смысле уместно говорить о ремифологизации праздника. В качестве одного из примеров этого можно привести не так давно установленный День народного единства, – 4 ноября. В обществе новый праздник воспринимается очень неоднозначно. События польской интервенции XVII века давно преданы забвению в народной памяти и это привело к тому, что 4 ноября воспринимается как обычный выходной день, но не как праздник, наполненный смыслом. Историк Рой Медведев так прокомментировал эту дату: «Этот праздник придуман, это искусственная дата, и ни население России, ни историки не воспринимают этот день как праздник. Режим должен опираться на те ценности, которые существовали в прошлом во все эпохи. Нам же навязывают абсолютно бессмысленные праздники» (из выступления на радио «Эхо Москвы», от 20.11.2005). Рой Медведев прав в том отношении, что нет мифологизации данного праздника. Добавим к этому, что нет еще и объекта сакрализации. Предполагалось, что этот объект – некое «единение», «народное единение», но дело в том, что метафизическая категория не может быть сакрализована, объект должен быть конкретным или символическим. Ни того, ни другого не было предложено взамен праздника Октябрьской революции – символа социального равенства и справедливости. Сейчас к Дню народного единства снимают и выпускают в прокат фильмы (нередко – псевдоисторические), а также организуются разного рода мероприятия патриотической направленности. Делается это, очевидно, с целью закрепить в общественном сознании значимость событий, к которым должна отсылать дата 4 ноября.

Дифференцировать традицию и модернизацию в праздничной культуре можно и с позиции ценностной шкалы. Если советская эпоха строила новый вектор исторического отсчета, основываясь на отрицании и забвении предшествующей эпохи (царской России), то с начала 2000-х годов можно наблюдать процесс возвращения к этим ценностям. Так, сейчас все больше говорится о том, что необходимо возвращение к традиционным православным ценностям, истокам русской культуры. Одно из последних предложений, отражающих данную тенденцию, высказал недавно избранный Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, который предложил учредить в России дополнительный церковный праздник, – день рождения святого благоверного князя Александра Невского, и отмечать

его 12 июня вместе с государственным праздником Днем России. Это можно интерпретировать как попытку усилить в общественном сознании традиционную патриотическую составляющую этого праздника. В настоящее время День России не находит живого отклика среди населения, он не ощущается как праздник, поскольку для большинства россиян за этим днем ничего не стоит, он не вызывает в культурной памяти никаких ассоциаций. Система советских ценностей была разрушена с крушением СССР, и продолжительный период становления нового государства, сопровождавшийся социальным и финансовым кризисами, не позволил сложиться новой системе ценностей. По словам Патриарха Кирилла, слияние двух дат не только придало бы празднованию дополнительный общенациональный статус и повысило бы популярность Дня России и расширило бы географию этого праздника, поскольку «русская церковь – это огромное сообщество людей, по своим размерам намного превышающее границы современной Российской Федерации».

Определенную модернизацию праздничная культура претерпела и в ходе развития технических средств коммуникации. В настоящее время можно наблюдать лишенные содержания праздничные мероприятия, при этом основной упор делается именно на внешнее оформление, на эффектность и зрелищность. Бесконечная череда этих «праздников», которые сведены к яркому зрелищу, не позволяют вникать в суть происходящего, а направлены на восприятие лишь внешней формы. Они рассчитаны на эффект узнавания по внешним признакам. Отсюда – схожесть транслируемых «праздничных» программ, зачастую, с одним и тем же набором участников. Соответственно, и реакция зрителя-участника должна воспроизводиться чисто механически. От участника праздника уже не требуется никаких усилий. Отчасти, это связано и с быстро развивающей медиасредой и все ускоряющимся темпом жизни. Так, не выходя из дома, любой человек имеет возможность «побывать» на Красной площади во время парада Победы, или даже «ощутить» атмосферу праздника в любой другой стране мира. Однако подобное растворение праздника в возможностях современных медиа (телевидение, Интернет, телефония) негативно сказывается на его сущностной стороне. Праздник в современной России все чаще подменяется праздничным календарем, хотя это отнюдь не равнозначные величины. Подготовка к празднику ограничивается исключительно технической организацией, расчетом на определенную аудиторию, что постепенно приводит к утрате особого духовного настроя, присущего ожиданию праздника и собственно праздничному времени. И если раньше можно было говорить о деятельном участии в празднике, то в последние годы все чаще можно говорить о «потреблении» праздничных мероприя-

тий со стороны человека, которое не требует ни дополнительной подготовки, ни понимания смысла праздника.

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод, что современная праздничная культура России до сих пор находится в процессе становления. Праздник находится под влиянием двух векторов развития: с одной стороны, он претерпевает определенную модернизацию технологического и идеологического характера; и в то же время можно говорить о том, что ряду праздников стараются вернуть традиционный смысл, апеллируя к истории и культуре страны, тем самым, стремясь укрепить в обществе традиционные ценности.

Литература

1. Жигульский К. Праздник и культура. – М., 1985.
2. Зелов Д.Д. Заграничные фейерверки как явление официальной праздничной культуры петровского времени // Вестник московского университета. Сер. 8. История, 2001/2.
3. Новиков А. Праздник нового типа // Знамя, 2000/6.
4. Плаггенборг Шт. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер с нем. Ирины Карташевой. – СПб., 2000.
5. Пыляев М.И. Старый Петербург. – М., 1990.

Пузаткин Н.
УрГУ, Екатеринбург

ИННОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Ситуация кризиса и поиска путей развития сама по себе не нова, причем, она возникает в тот момент, когда происходит переориентация культурных ценностей. Современный человек оказался на перепутье между индустрией потребления и поиском точек опоры в духовном и нравственном смысле. В свое время смерть искусству предрекал Гегель, о кризисе цивилизации, и его влиянии на культуру писали Шпенглер, Бердяев, Гуссерль. Сегодня о кризисе в музыкальной культуре пишет В. Мартынов, о современной музыкальной культуре и путях эволюции Е. Уфимцева, Т. Чередниченко и многие другие.

В данной работе постараемся выявить и описать некоторые тенденции развития музыкальной культуры, ее «общее» и «особенное» по отношению к процессам современной культуре в целом. Зададимся такими вопросами: Что произошло с музыкальной культурой в XX столетии? Действительно ли музыкальное сообщество переживает сегодня кризис,

какова его специфика? Какие существуют, и существуют ли, предпосылки для возникновения инноваций в данном виде искусства?

В своей технократической утопии «Новая Атлантида» (1624), Френсис Бэкон почти пророческим тоном рассказывал о тех аспектах цивилизации, которые должны наличествовать в будущем «Есть у нас дома звука для опытов со всевозможными звуками и получения их. Нам известны неведомые вам гармонии, и различные музыкальные инструменты, также вам неизвестные и зачастую звучащие более приятно, чем любой из ваших; есть у нас колокола и колокольчики с самым приятным звуком. Слабый звук мы умеем делать сильным и густым, а густой — ослабленным или пронзительным; и можем заставить дрожать и тремолировать звук, который зарождается цельным. Мы воспроизводим все звуки речи и голоса всех птиц и зверей. Есть у нас приборы, которые, будучи приложены к уху, весьма улучшают слух. Есть также различные диковинные искусственные эхо, которые повторяют звук многократно и как бы отбрасывают его, или же повторяют его громче, чем он был издан, выше или ниже тоном; а то еще заменяющие один звук другим. Нам известны также способы передавать звуки по трубам различных форм и на разные расстояния» (2).

В начале XX века русский философ Бердяев в статье «Кризис искусства» рисует совершенно другую картину, картину упадка цивилизации, с ее техноцентризмом, рационализмом и аналитизмом. «Кубизмъ и футуризмъ во всехъ его многочисленныхъ оттенкахъ являются выражениями этихъ аналитическихъ стремлений, разлагающихъ всякую органичность. Эти веяния последняго дня и последняго часа человеческаго творчества окончательно разлагаютъ старое прекрасное, воплощенное искусство, всегда связанное съ античностью, съ кристальными формами плоти мира» (3).

Как пишет Е. Уфимцева «Позднеромантическая музыка Малера и Штрауса, «легкокрылая импрессионистская поэтика оказывается растоптанной футуристами и дадаистами, урбанизмом Онеггера, Мийо, Сати» (13; 25). Эрик Сати, применяя довольно странный метод кубиков, характерный для технологии средневековой полифонии и голосоведения, не относился ни к неоклассицизму, ни к неоромантизму, большого пафоса по отношению к музыке с «большой буквы» не разделял, первым стал писать киномузыку, был настоящим аутсайдером.

Таким образом, в начале XX века, интровертный тип художественного сознания, глубокий психологизм и лиризм, возвышенное, вытесняется экстравертным типом художественного сознания, с приставкой «анти» ко всему перечисленному, с тенденцией к обыденному, банальному тривиальному. Все больше стали обращаться к низам общества, люмпенизи-

рованным слоям, понижая социальный статус героев. Е.Уфимцева отмечает «Экспрессионизм, искусство судорожное, кричащие…варварская стихия освобождения инстинктов, толкает художника не к созданию, а к разрушению» (13; 38).

Реакция не заставила себя ждать, она проявилась в конструктивизме и новом академизме. Идея академизма – в фундаментальном знании, комплексном подходе. Производным от этой идеи становится классицизм, который закрепляет форму, в непреложных законах и правилах. Двенадцатитоновая техника А. Шенберга должна была являть собой новый академизм, новый порядок, синтез точных наук и математики, которая строилась уже на другой, релятивистской логике, а основа конструктивизма школы «Баухауз» носила спиритуалистическую нагрузку, образ художника-творца был вытеснен образом просвещенного мистика, познавшего законы бытия. Психоанализ З. Фрейда, в это время, был ничем иным как академической наукой, с претензией создать полную и адекватную картину мира.

В русле этих процессов, творческих поисков первой половины XX века, нельзя не обратить внимание на такое мощное явление, как авангардизм. В. Мартынов в книге «Зона опус пост…» пишет, что ситуация модерн, это ситуация предела. «Если до конца XIX века цепная реакция новационных шагов осуществлялась строго в пределах пространства искусства, не нарушая его основных категорий и не посягая на его основополагающий принцип выражения, то в начале XX века каждый новый новационный шаг становится чреват угрозой для существования сложившихся стереотипов этого пространства…Далее обращая внимание на понятие, современность, как предельное. В. Мартынов делает вывод, что именно оно становится теперь фундаментальным и значимым «слово современность обрело качество абсолютного требования, качество некого «категорического императива»….Быть современным значит быть реально существующим, и все не «современное» лишается статуса реального существования…происходит абсолютизация новационнго шага, и этом смысле модернизм является квинтэссенцией эпохи модерна» (6; 226).

Как отмечает Клемент Гринберг, в статье «Авангард и китч», авангард понимался явлением, способным подняться над аспектами социальными, становясь таким образом, «искусством ради искусства». Другими словами, искусство мыслится как самоцель. Здесь можно усмотреть некий комплекс по отношению к социальным и политическим процессам, каковыми являются война, революция, набирающее силу националистическое движение, во главе с фашистской партией. Искусство пытается защитить свой статус-кво в эпоху репродуцирования и воспроизводства.

Вторая половина XX века ознаменована сменой культурных парадигм, сменой модернизма на пост-модернизм. В статье Рассудок – Разум – Рациональность Н. Автономова дает характеристику набору признаков, которые подлежали пересмотру: «Если ранее реальность, достойная осмысления, обнаруживала, прежде всего, такие признаки, как зрелое, современное, мужское (завоевательное), здоровое, нормальное, западное, деятельное, осознанное, самозамкнутое, обособленное, индивидуальное, суверенное в обладании всеми качествами и способностями, то теперь достойное осмысления бытие обнаруживает такие признаки, как незрелое (детское), несовременное (относящееся к прошлому или к будущему), немужское (незавоевательное), восприимчивое (женское начало), нездоровое и ненормальное (в том числе душевные и физические болезни, поскольку они определяют душевный склад человека), восточное, созерцательное, бессознательное, внекультурное и нецивилизованное (на одном полюсе это примитивные общества, на другом – мир животных и – шире – все, что относится к естественной среде обитания), внеземное (возможности инопланетного существования), внеиндивидуальное, незамкнутое, несуверенное в обладании своими способностями и возможностями (массы)» (1).

После закрытие школы «Баухауз» и эмиграции из Европы в Америку множества художников и интеллектуалов, начинаются новые поиски формы для современного искусства. Живопись в большинстве своем была абстрактно-экспрессионистской (Кеннет Ноланд, Б. Ньюмен, Фрэнк Стелла, М. Ротко), поражала своими размерами и попыткой приблизится к зрителю. Художника стала интересовать пространственная организация его работы, с акцентом не на разглядывание полотна, а на общее медитативное состояние воспринимающего субъекта. Таким образом, картина все больше становится инсталляцией. Американский психоанализ в работах Э. Фромма, в отличие от европейского, обращается к нахождению личного счастья каждого. Посещение психоаналитика стало нормой среднего класса.

Пробуждению на Западе интереса к восточным религиям, способствовали труды Дайсэцу Тайтаро Судзуки, которые были восприняты в кругу битников и музыкантов минималистов. Из Тибета, под давление китайского коммунизма, в Америку уехало большое количество монахов-буддистов, специфика Тибетского варианта буддизма, была более эффектна, так как ориентировалась на яркую картинку, т.к. тибетский буддизм был тесно связан с традицией шаманских практик. Такой вариант оказался близок духу массовой культуры, в частности хиппи. Происходит нивелирование оппозиции Восток-Запад. Идеи буддизма начинают играть большую роль в социокультурном контексте западного музыкального

авангарда. В общей установке американской культуры на плюрализм, новые идеи «варились как в огромном котле».

В музыкальной культуре XX века остается очень значимой фигура Ч. Айвза. По мнению Е. Уфимцевой, к нему с интересом стали возвращаться, в связи с «перенесением акцента с чисто структуральной красоты музыкальной композиции на общение с живой реальностью, проложенное в 1950-е годы экспериментами конкретной музыки, что приводит в дальнейшем к знакомому еще по сочинениям Ч. Айвза принципу «открытого окна» и поискам стереофонической организации музыкального пространства, к стереофонической фиксации музыкального пространства звучащих со всех сторон звуковых потоков («Группы» Штокхаузена, или «Прометей» Л. Ноно)» (13; 66).

В послевоенной Европе, в начале 50-х годов наряду с Пьером Булезом и Луиджи Ноно, о себе заявил молодой композитор К. Штокхаузен. Можно усмотреть аналогию между разработанной в школе «Баухауз» теорией контрастов и техникой К. Штокхаузена. Собственно метод сериальной техники К. Штокхаузена заключается в том, что с помощью перестановки акустических и визуальных характеристик составных элементов, должен был достигаться эффект продуманности и конструктивности, богатства форм, сама музыка стала мыслиться как конструкт, составляющих ее акустических элементов. Пытаясь создать строгую систему, К. Штокхаузен недооценил всю глубину, иррациональность звука, который являл собой многомерно устроенную вещь, и оказался, образно говоря, на краю бездны.

В это время американский композитор Дж. Кейдж, который «варился в котле» из психоаналитических, буддийских, медитативных практик, пошел по другому пути. Он не собирался создавать строгую систему, считая ее анахронизмом консервативной Европы. «Значимость звука вырастает именно оттого, что он существует отдельно от функциональных задач, не является строительным элементом в логической структуре» (9).

Акцент переносится не на пространства звука, а на пространство зала, где воспринимающий субъект втягивается в общую музыкальную игру, медитацию.

Дж. Кейдж говорит: «Есть готовность принять структурные ограничения. Со структурой просто, ее можно продумать, высчитать, вымерить. Примите структуру, и она в свою очередь примет все, включая редкие мгновения экстаза, которые приходят к вам.... Эти сорок минут были разделены на пять больших частей, и каждая часть разделена подобным образом. Подразделение с помощью квадратного корня – единственно возможное, допускающее такую микро-макроритмическую структуру, которую я нахожу весьма приемлемой (и приемлющей)» (9).

Для Кейджа очень важную роль стала играть, заимствованная из буддизма, категория Ничто. «макроритмическая структура размеренная и организованная чередованием равноправных циклов, утверждает пребывание в статике» (9). Но как бы ни хотелось ему убежать от структуры, его метод был проанализирован и закреплен в репетитивной технике, а явление стало именоваться минимализм.

В 70-е годы XX века, авангард утрачивает свою силу, в связи с философским течением постмодернизма, которое уравнивает в правах все дискурсы. Таким образом, исчезает присущие авангарду противостояние, как внутри общества, так и внутри искусства. Само слово «предел» более не являлось актуальным. Границы оказались подвижны, любая иерархическая система ложна, логоцентризм сброшен с пьедестала, мир стал мыслиться как перекрещивание равноправных между собой линий языка, культур. Молодое поколение пришло к выводам, что академическое образование (ценности которого, как системы мировоззрения, оказались поставлены под вопрос) не является более нужным, а наркотические вещества, оказывают куда более сильный эффект в медитации и проникновение в глубины «Sound» (акустическая картина, которая, в духе эстетики постмодернизма строится с помощью звуков, как набора, заведомо известных, кирпичиков, Sound-Art, Sound- дизайн), импровизационного звукоизвлечения. Появляется рок.

Применяя в урезанном виде техники, разработанные академистами и авангардистами, рок оказался более приемлем для широкого круга слушателей. Особенного умения слушать и «быть просвещенным» здесь не требовалось. В той же стратегии перепродюсирования двигался и эмбиент Брайна Ино. Но в отличии от рока, который был в то время реакцией на порядок и консерватизм старшего поколения и выражал интересы молодежи, Ино комбинировал вырезки из восточной традиционной музыки. В итоге получалась знакомая статичная ситуация времени Кейджа. Такая музыка хорошо продавалась в среде среднего звена, американских менеджеров и слушалась для отдыха и релаксации.

Те, кто остался в это время в академиях, изучали фундаментальные законы композиции, уставшие от постоянных поисков новой техники, возрождали симфоническую музыку, оперу. «Характерно, что в сочинениях западных композиторов последних десятилетий неоромантическая идея и обусловленное ею тяготение к лирике в различных градациях сочитается с воскрешением традиций музыки экспрессионизма, стилей Шенберга, Берга и Веберна атонального, преддодекафонного периода» (13; 95). Стилевой плюрализм отвечал требованиям эстетики постмодерна. По мысли В. Мартынова «Современность перестает быть качественным понятием» (6; 229).

На уровне массовой музыкальной культуры происходит постоянное дробление, измельчание. Устроенная, как зацикливание и повторение одной фразы, темы, ритмического рисунка, однажды найденной идеи, она находится в неподвижной ситуации, с наращением только декоративных элементов. «Sound» теряет качественную составляющую музыки, оставляя только количественный подход, постоянную погоню за новым звуком. Звук мыслится как самоцель. Сегодня появилось много саунд-программ, входящих в широкую индустрию потребления. Даже самые «креативные» MAX MSP /Reaktor, отсылающие нас к стохастической технике Ксенакиса, оказались продуктом, за которым не стоит никаких идей, а скорее, они закрепляют форму Sound, в сухом и машинизированном виде. Импровизационная музыка, звукоизвлечение, следование за Sound, его исследование, на самом деле, подобно блужданию в тумане. В такой музыке много атмосферы, но нет многообразия содержания, напряжения, противопоставлений, разнообразной внутренней структуры, богатства форм и смыслов, их взаимоотношений. Вся музыка, делавшаяся на персональном компьютере (в Sound-программах), имитирует или заимствует звуки окружающей среды (с помощью записи и семплирования). Ориентация на такую музыку оказывается провальной, так как она втягивается в серийное производство.

В. Мартынов рассуждает о том, что в новом пространстве информосферы нет места композитору, который ориентирован на Opus, на произведение, нет место фигуре художника-творца. С ним можно согласиться только при условии, что мы по-прежнему будем двигаться в сфере «Sound», перепродюссировании, другими словами, создавая только атмосферу музыки, но не ее саму, но это конечно не состоятельно.

Известный пианист Алексей Любимов формулирует эту проблему так «Сегодня мы слушаем самую разную музыку, но отсутствует главное – мы не можем по-настоящему пребывать ни в какой» (10). В условии «глобальной деревни» (термин М. Маклюэна) человек находится в обширном информационном поле, где любые процессы протекают в непосредственной близости от человека, их невозможно скрыть. Перед пользователями интернета открывается огромный музыкальный мир: музыка разных эпох, народов, жанров, стилей и направлений. Но при этом многообразии всеядность порождает безразличие.

Уровень синестезии, в наше время виртуальной культуры, становится очень высок, можно даже сказать, что наш аудио-тактильный опыт, в каком то смысле, порабощен визуальным, становится его частью.

В рамках современной музыкальной культуры часто приминяются понятия «аутентичность» и «аутсайдер». Применительно к музыкальной культуре аутентичность – это исполнение музыки только на инструментах

эпохи и только в манере эпохи. Аутентичные музыканты пытаются в меру своего таланта и умения донести до нас музыку в том виде, в каком создали ее авторы. Но возможно лишь реконструировать эпоху, музыку, но по настоящему «находится в ней» вряд ли возможно. Все больше такого рода исполнение втягивается в культуриндустрию потребления. Аутсайдер – человек, который не живет в рамках понятия европейской рациональности, в рамках принятых норм. Сегодня, в связи вышеупомянутыми явлениями, все чаще возникает вопрос о, так называемой, новой искренности, неопримитивизме. Это напрямую связано с терш-культурой и китчем, низким жанром. Распространяется этот материал с помощью сети Интернет (Youtube). Образ страдающего психическим заболеванием человека, в частности шизофренией, зачастую становится инструментом спекуляции. Сложно однозначно сказать, болен ли человек на самом деле, либо это ирония или игра в духе эстетики постмодернизма.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что инновация происходит в первую очередь в сфере форм и смыслов, они могут регистрироваться, как некий объем информации, могут обращаться и к чувственным восприятиям, притягивать, очаровывать, завораживать. Но как отмечает С. Лангер: «Художественная идея всегда является «более глубоким» представлением» (5), в отличие от простых, направленных на чувственное восприятие, понятий. Формы и смыслы формируются благодаря уникальному личному опыту человека. Как считает Г. Орлов, «Музыкальный опыт это не вещь, которую композитор вкладывает в партитуру, исполнитель доставляет, а слушатель получает и потребляет. Музыкальное сочинение это не набор переживаний, а широкое поле возможностей и выборов. Выбор всегда носит личный характер. Композитор возделывает и засевает это поле; исполнитель культивирует его в соответствии со своим пониманием и вкусом; и точно таким же образом каждый слушатель снимает свой урожай уникального опыта» (8; 4).

Литература

1. Автономова Н. Рассудок-Разум-Рациональность // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://scepsis.ru/library/id_964.html
2. Бердяев Н. Кризис искусства // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Berd/Kr_Isk.php
3. Бэкон Ф. Новая Атлантида // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000/
4. Гринберг К. Авангард и китч // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/)

5. Лангер С. Философия в новом ключе:Исследование символики разума, ритуала, искусства // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/langer/
6. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. – М., 2005.
7. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. – М., 2005
8. Орлов Г. Древо музыки. – СПб., 1992
9. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // «Советская Музыка», 1992 // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm
10. «Танцы с умершей музыкой» 12.01.2006 // [Электронный ресурс]: Режим доступа:http://mmj.ru/broadcasting.html?&article=647&cHash=1dfb1a9c81
11. Тео рия Современной композиции / под ред. В С Ценовой. М., 2007.
12. Чередн иченко Т. В режиме музыкального времени. Фрагменты книги Музыкальный запас. 70- е // Новый мир. 2001 // [[Электронный ресурс]: Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/8/cher.html
13. Уфимцева Е. XX век в музыке Запада: Пути эволюции. Перспективы. – Екатеринбург, 2003.

Рыбаков К.Е.
УГК, Екатеринбург

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ПОПУЛЯРНОСТИ КЕЛЬТСКОЙ МУЗЫКИ

В условиях социокультурной интеграции, некогда локальные культуры становятся достоянием всего человечества. Причудливо переплетаясь, национальные стили в архитектуре, живописи, музыке порождают новые наднациональные художественные традиции, но при этом не утрачивают свою самобытность. Именно такой путь проделала в своем развитии кельтская культура и, в частности, музыкальное искусство.

Подлинная музыка кельтов прошла сложный путь от закрытой, полной мистических символов устной песенной культуры до сложившихся музыкальных направлений в современной Европе и Америке.

Однозначного ответа на вопрос «что есть кельтская музыка и каковы ее истоки», ученые не могут дать и по сей день. Первыми ее носителями были филиды(совр. Ирл. File – поэт), древнеирландские поэты, певцы, которые существовали еще задолго до введения христианства в V веке н. э. Их обучение проходило в закрытых школах по 12 лет, и все изучае-

мые тексты филиды были обязаны знать наизусть. Филиды были низшей ступенью в жреческой иерархии друидов, а их искусство приравнивалось к виду магии. Они очень бережно относились к своему искусству, передавая его только из уст в уста, и не делали никаких записей. После введения Святым Патриком в 423 году христианства и упразднения сословия друидов филиды превратились в богатых и влиятельных придворных поэтов и музыкантов.

Барды были второй ступенью эволюции древней кельтской музыки. Они являлись не только прямыми наследниками филидов, но впервые использовали письменные формы сохранения музыки и текстов. Поскольку Святой Патрик привнес письменность, к настоящему времени у исследователей есть свидетельства того, что у музыкантов VI – VII века уже было представление о музыкальной форме, гармонии, диатонике и даже полифонии.

Благодаря искусству бардов кельтская музыка частично теряет свой магический ореол и становится светским искусством. «Уже тогда основным музыкальным инструментом певцов и поэтов стала арфа. Зрелый арфист по традиции должен был всегда уметь сыграть три мелодии: песню, которая заставит заплакать, песню, которая заставит рассмеяться и песню, которая погружает в сон. Только тогда он признавался мастером».

Кельтская музыкальная культура сохраняла свой закрытый характер на протяжении VII – XIII вв. и была ограничена географическими рамками проживания кельтов.

В XIII – XIV веках, в период колонизации Ирландии, кельтская музыка подвергается воздействию английских культурных традиций. Далее, в XVIII – XIX веках, в период массовой миграции ирландцев в Новый свет кельтская музыка пускает корни в США и становится благодатной почвой для рождения новых музыкальных направлений, в частности, «Кантри», которые актуальны и по сей день. Таким образом, миграция сыграла основную роль в распространении кельтской музыки по странам Европы и Америки.

Но, с другой стороны, своей популярностью кельтская музыка обязана не только миграционной активности ирландцев. Их культура оказалась открытой и совместимой для синтеза с другими европейскими культурами в силу схожести мифологии и общности религии.

Многие религиозные песнопения в странах Европы были перенесены на мелодии ирландских менестрелей. Важно заметить, что многие ирландские песни были переведены на английский язык, который впоследствии стал международным, и в настоящее время исполнители ирландских песен чаще пользуются английским языком.

Начиная с конца XIX века, кельтская музыка активно распространяется в Америке и европейских странах. Появляются многочисленные группы, играющие в ирландском и околоирландских стилях. Начинают использоваться новые музыкальные инструменты. Кельтская музыка проникает в самые различные жанры искусства: кино, мюзикл, шоу и т.д. К концу тысячелетия появляется шоу «Riverdance», победившее на конкурсе «Евровидение» в 1994 году. Таким образом, популярность кельтской музыки во всем мире возрастает с каждым годом.

К настоящему времени в результате длительной эволюции сложились определенные жанровые и исполнительские традиции кельтской музыки. Исторически сложилось так, что кельтская музыка шла рука об руку с танцем, и поэтому в ней превалируют танцевальные мелодии, часто моторного характера. Рассмотрим основные жанры.

Джига (Jig) – один из самых ранних ирландских танцев. В XII веке так называлась маленькая скрипка. Впоследствии, один из танцев получил имя этого инструмента. Темп джиги, как правило, подвижный. Размеры 6/8, 9/8, 12/8. Изначально этот танец был весьма популярен среди матросов. Начиная с XVII века, джига проникает в классические музыкальные жанры и становится одним из основных танцев инструментальной сюиты. Разновидностей джиг достаточно много, среди них: одиночная, двойная, тройная, скользящая и т.д. Различаются они по темпу, размеру и количеству солистов (танцоров).

Хорнпайп(hornpipe) – получил свое название от музыкального инструмента, изготовленного из рога или копыт животных. Hornpipe (от англ. horn – рог, pipe – труба). В XII в. инструмент полностью вышел из употребления. Танец уже существовал в английской музыке XV века задолго до появления рила. Однако, он считается в Ирландии самым молодым. Хорнпайп исполняется в подвижном темпе, размеры 4/4, 2/2, реже 3/2. Его отличительной чертой является пунктирный ритм, очень напоминающий свинг. Этот танец также был популярен среди матросов.

Рил (reel) возник в Шотландии и, вероятно, был заимствован ирландскими мастерами в XVIII в. Размеры рила 4/4, 2/4, а исполняется в относительно быстром темпе (подвижнее, чем хорнпайп). Этот танец считается визитной карточкой ирландских танцев, и является одним из самых популярных.

В XIX веке в танцевальных сетах появились польки, мазурки и вальсы (поскольку кельтские мелодии зачастую очень коротки, музыканты объединяют их в сеты по несколько мелодий, чтобы расширить композицию). Не смотря на то, что эти танцы не являются танцами кельтского происхождения, их популярность среди ирландских музыкантов и танцоров довольно велика.

Танцы исполняются на национальных инструментах и в своеобразном стиле, что делает их абсолютно непохожими на их прототипы.

Таковы основные танцевальные жанры ирландской музыки.

Вторым пластом кельтской музыки являются медленные арии. Некоторые из них были написаны еще в V – VI веках и являются самыми древними кельтскими мелодиями. Их исполняли под аккомпанемент кельтской арфы, а позднее, в качестве аккомпанирующего инструмента стали использовать гитару. В современном воплощении кельтские арии исполняют самыми различными составами от аутентичных небольших ансамблей до симфонических оркестров, включающих в себя электронные инструменты.

С развитием музыкальных жанров становились разнообразнее и музыкальные инструменты. Самым древним музыкальным инструментом считается арфа. Ее предшественники известны еще с третьего тысячелетия до н.э. «Гиральд Камбрийский, описывая ирландскую музыку в 1183 году, упоминает именно арфу».

Скрипка(fiddle) – абсолютный аналог современной классической скрипки и один из самых популярных музыкальных инструментов в Ирландии. Отличает ее от классической скрипки лишь манера игры на ней. Скрипка появилась в Ирландии в конце XVIII века.

Бойран (bodhran) – ирландский бубен. Представляет собой деревянный обод диаметром от 25 до 65 см и глубиной 9 – 20 см, обтянутый с одной стороны козьей кожей. Бойран является основным ударным инструментом. История его происхождения включает в себя несколько версий, однако, точно неизвестно, когда и как бойран появился в Ирландии.

Вистл (whistle) – жестяной свисток. Представляет собой продольную флейту, сделанную из тонкого металла с шестью отверстиями. Впервые подобные инструменты появились в Китае около 5000 назад. В Дублине археологи находили аналоги современных вистлов, сделанных из костей животных. Экземпляры дотировались XI веком. Прототип современного вистла из металла был сделан в конце XIX века Робертом Кларком. Также существует низкий вистл (low whistle), который отличается более низким диапазоном. Ирландская волынка (uilleann pipes) окончательно сформировалась к XVIII веку. Ее отличительной чертой является способ нагнетания воздуха. Это делается посредством мехов, а не духовой трубки, как на Шотландской волынке. Также, ирландская волынка имеет более широкий диапазон (2 октавы).

В современном кельтском ансамбле можно встретить еще множество музыкальных инструментов самого различного происхождения, таких, как банджо, цимбалы, аккордеон, мандолину, бандуру и.т.д. Этот

факт еще раз говорит о том, что кельтская музыка хорошо сочетается с музыкальными традициями многих стран Европы и мира.

Подводя итог, можно сказать, что кельтская культура легла в основу множества направлений в искусстве и, особенно, в музыке. А общемировые культурные тенденции говорят о том, что популярность музыки кельтов будет способствовать ее проявлению в новых музыкальных направлениях и стилях.

Литература

1. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://ckpunka.zagrr.ru/viewtopic.php?f=11&t=12

Федулова Е.А.
УГК, Екатеринбург

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАНОНИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В ДУХОВНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Г.СВИРИДОВА

Среди композиторов XX столетия Георгий Васильевич Свиридов занимает, безусловно, особое место. Его обращение к духовному поэтическому творчеству было не случайным и ни в коей мере не диктовалось «религиозной модой». Удивительная чистота, цельность, верность найденному пути определили его миссию как хранителя национальных, культурных и этических традиций, своего рода маяка, несущего свет сквозь грозные бури века. В немалой степени такому облику способствовали особенности творчества композитора – ощущаемая почвенность, «русский выговор» мелоса, а в последние годы – появление значительного числа духовных сочинений.

Для Свиридова Молитвослов и Псалтырь были не просто богослужебными книгами, а образцами высочайшей поэзии. Не случайно, поэтому, композитор заменяет традиционное название «Из православного обихода» на более светское «Из литургической поэзии». Этим, вероятно, объясняется тот факт, что практически все тексты песнопений были подвергнуты композитором какой-либо переделке.

В центре «Песнопений и молитв» пять циклов, включающих 26 хоров:

– «Неизреченное чудо» для смешанного хора
– «Три стихиры (монастырские)» для мужского хора;
– «Странное Рождество видевше» для смешанного хора;
– «Из Ветхого Завета» для смешанного хора;
– «Другие песни» для смешанного хора.

Особое внимание работе композитора с каноническим текстом уделено в исследовании А. Белоненко «Хоровая «Теодицея» Свиридова». Исследователь выделяет четыре уровня редакторской правки композитора:

- грамматический;
- лексический;
- синтаксический;
- самый глубокий уровень – создание новых гимнографических текстов.

Стремление композитора сделать текст как можно более доступным для широкого современного слушателя обусловило его «перевод» в соответствии с нормами современной орфографии. При этом композитор делает некоторые исключения, например, сохраняет старую форму написания приставки *«без»* в слове *бессмертный.* Так же показательно сохранение старого написания суффиксов творительного падежа в прилагательных (*«аго»* вместо *«ого»* или окончания *Уста моя* вместо современной орфографии *Уста мои*).

Если текст казался неясным, то композитор искал аналог в современной лексике или заменял другим, близким по смыслу словом. Так, слово *мя* было заменено *меня*, *ны* – на *нас*. Но и здесь композитор не придерживался единожды выбранного правила. Предпочтение древней или современной лексике диктовалось чисто музыкальными соображениями. Например, в песнопении «Господи, спаси благочестивые» (1; 1) Свиридов сохраняет архаическую форму – *и услыши ны*. А в номере «Помилуй нас, Господи» (3; 6) написание этого же местоимения заменено – «не прогневайся на нас».

Синтаксический уровень редакторской правки композитора связан с изменением синтаксической конструкции стиха. Чаще это обусловлено, намерением усилить экспрессию, что достигается путем сокращения или изъятия отдельных сегментов или словесных формул. Так, в упомянутом ранее песнопении «Помилуй нас, Господи» изъяты строки *но призри и ныне яко благоутробен, и избави ны от враг наших и отдельные слова вси дела.*

К данному уровню относится не только изъятие целых словесных формул, но и замена их на равноценные, взятые из той же гимнографической традиции. Этот пример можно обнаружить, сравнив тексты Молитвы к Пресвятой Богородице и ее свиридовской редакции.

Молитва	**Редакция Свиридова**
О, Пресвятая Госпоже,	О, Владычице Богородице.
Всемилостивая Госпоже,	Богоневестная и несравненная
Владычице Богородице!	Матерь Божия.

Однако наиболее глубоким уровнем редакторской работы композитора следует считать создание новых гимнографических текстов. Свиридов применяет несколько способов компоновки нового текста:

- один из наиболее употребительных способов осуществляется путем расслоения одного текста на несколько отдельных стихов. Например, текст псалма №23 разделен на два песнопения: «Господня земля» (Пс.23, 1 – 6) и «Царь славы» (Пс.23, 7 – 10);
- другой, более сложный, осуществляется путем отбора отдельных строк из псалма и создания более краткого варианта. Например, в песнопении «Песнь очищения» композитор использует 9, 12, 19, 20 и 21 строки 50 псалма;
- третий способ предполагает соединение отдельных фрагментов различных песнопений. Например, в «Заутренней песне» слиты два тропаря – тропарь, звучащий на Утрени ежедневно и тропарь Великого поста первого часа, шестого гласа. Или в песнопении «Моление св. Апостолу Иоанну богослову» слиты тропарь второго гласа и кондак того же гласа, взятые из службы 26 сентября на Преставление св. Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова;
- наконец, особый случай представляет полное изменение конструкции выбранного стиха, практически без изменения состава слов (или внося лишь минимальные дополнения), например, в песнопении «Странное Рождество видевше»

Уже упоминалось, что композитор, объединяя различные песнопения в единый цикл, не следовал какой-либо канонической модели. Все пять циклов отличны друг от друга разнообразием текстов, отобранных композитором, многообразием жанров песнопений и несравненной выразительностью мелодики.

Во всех песнопениях можно выделить общие принципы работы с текстовым первоисточником. Избираются редко звучащие в композиторском преломлении тексты. В работе с ними Свиридов мог ощущать особую свободу, не стесненную вынужденными сравнениями с многократными интерпретациями других авторов.

Вероятно, этим объяснялась кажущаяся вольность трактовки молитвенных текстов. Автор пытался приблизить священное слово к современному слушателю, найти такой вариант текста, который составил бы со свиридовской музыкой неразделимую общность.

Интонационно – ритмическая основа часто весьма далека от гласовой и приближена и ариозно – песенному типу, образно – смысловое наполнение во многом связано с внецерковными прообразами. Однако в этом нет оттенка пренебрежения церковной традиции, но скорее попытка

прорыва через границы правил и запретов к свободе веры и духовного созидания.

Свиридов пытался отразить глубинный смысл слов и стоящих за ним условий исполнения. В некоторых случаях ясно ощущается стремление воссоздать в музыке, через ее имманентные закономерности саму ауру богослужения, колорит и убранство храма, благоговейный настрой, особенности пения и даже колокольного звона. Через знакомство с традициями, а также во многом благодаря гениальной творческой интуиции композитор тонко передает не только само звучание храмового пения, но и внутренне наполненную молитвенную тишину, из которой и рождается все бесконечное разнообразие обращений к Всевышнему.

Абсолютно ведущей стала модель концертного духовного прочтения жанра. Преобладает ориентация на высокопрофессиональный хоровой коллектив (прежде всего, Санкт-Петербургскую хоровую капеллу под управлением В. Чернушенко и Московский камерный хор под управлением В. Минина). Духовные хоры Свиридова рассчитаны на масштабные составы, блестящих солистов, возможность солирования сразу нескольких хористов, что, безусловно, приложимо лишь к высокому уровню хорового исполнительства, к сожалению недостижимому в большинстве приходских хоров. Кроме того, концертность сказывается в системе избранных средств – ярких технических приемов, порой явной виртуозности, использовании чередований антифонного и респонсорного способов исполнения, а также solo и tutti, эффектности и броскости преподнесения вербального текста и многих других качествах музыки Свиридова, достаточно хорошо изученных по светским его произведениям, но актуальным и для литургической ветви творчества.

Свиридов во многом продолжил многие ведущие тенденции стиля Московской школы XIX – XX веков. Творческие принципы композиторов так называемого «нового направления» сводились к стилизации древнего напева (в качестве исходного материала), его обработке по правилам народно-песенной, т. е. натурально-ладовой гармонии.

Роль прочих стилевых моделей жанра – знаменной, обиходной – менее значительна в количественном отношении, но чрезвычайно симптоматична. За каждой из них стоит не просто текст молитвы, но мощный культурный пласт, ассоциативный и символический ряд. Поэтому звучание подобного номера в цикле, либо фрагмента в хоре становится важнейшим духовным событием, смысловым ядром, пересоздающим структуру содержания и окружающих музыкальных высказываний.

Так, для близких обиходу хоровых песнопений характерны бережное отношение к «духу» напева, господство текста над музыкой, подчинение ритма музыкального ритму словесному, неповторяемость и одно-

временное произношение всеми певцами слов текста, отсутствие неестественного растяжения слогов по требованию музыки, исключение сольного пения, умеренный темп музыкального движения, употребление естественных голосовых регистров, удаление из музыки внешних эффектов, достигаемых изысканной нюансировкой, красивыми пассажами и замысловатыми мелодическими фигурами отдельных голосов, простая, «удобопонятная и выразительная по отношению к тексту и религиозному чувству молящегося» (А. Кастальский) гармония.

Знаменный распев появлялся в сочинениях Свиридова как особенно яркий прием: его введение совпадает с основными духовными вершинами циклов и воспринимается как глубинное отражение духовного строя русского народа, его Православного верования и высоких нравственных ориентиров. В нем содержалось поучение и назидание душе, оно утешало скорбящие и уставшие от суеты сердца, осеняло молящихся благодатной силой, и вводило в мир порядка и благолепия.

Эти удивительные по духовной чистоте и проникновенности страницы могут быть расценены как особенно автобиографические. Именно через подобную трактовку жанра Свиридов доверяет быть высказанным самым сокровенным мыслям и чувствованиям.

Литература

1. Белоненко А. Начало пути (К истории свиридовского стиля) // Музыкальный мир Георгия Свиридова. – М., 1990.
2. Белоненко А. Хоровая «Теодицея» Свиридова // Двадцать первый том Полного собрания сочинений Г. В. Свиридова. – М., 2001.
3. Бражников М. Древнерусская теория музыки. – Л., 1972.
4. Гарднер И. Богослужебное пение русской православной церкви. Том 1. Нью-Йорк, 1978. Том 2. – Нью-Йорк, 1982.
5. Георгий Свиридов. Сб. ст. / Сост. Д. Фришман. – М., 1971.
6. Георгий Свиридов. Сб. ст. / Сост. Р. Леденев. – М., 1979.
7. Гуляницкая Н. Русское «гармоническое пение» (XIX век). – М., 1995.
8. Книга о Свиридове. Сб. ст. / А. Золотов. – М., 1983.
9. Кручинина А. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова. – М., 1990.
10. Левашев Е. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825 – 1917. Нотография. – М., 1994.
11. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. – М., 2000.
12. М узыкальный мир Георгия Свиридова. Сб. ст. / Сост. А. Белоненко. – М., 1990.

13. Паисов Ю. Новаторские черты хорового стиля Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сб. ст. / Сост. А. Белоненко. – М., 1990.
14. Полякова Л. Вокальные циклы Г. Свиридова. – М., 1961.
15. Сохор А. Георги й Свиридов. Изд. 2-е, доп. – М., 1972.

Фролова О.Р.
УрГУ, Екатеринбург

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СУБЪЕКТИВНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

Одна из актуальных проблем современного гуманитарного знания – самоидентификация субъекта в условиях становления постиндустриального общества. В свою очередь это стала поводом к изучению механизмов влияния, манипулирования желаниями и представлениями субъекта на бессознательном уровне. На этой почве сложилась целая отрасль, предмет которой – визуальная культура. Это междисциплинарное поле, т.к. для изучения природы визуального кода, заложенного в любого рода сообщение, необходим комплекс знаний, представленных в культурологи, психоанализе, в исследованиях урбанистического образа жизни и др.

Исследуя вопрос художественной интерпретации субъективности, представленной в философии постструктурализма через определение «децентрированного субъекта», обладающего множеством идентичностей, автор статьи обращается к литературным и кинотекстам французской «новой волны»1950 – 1960-х гг.

«Новый роман» (Н. Саррот, А. Роб-Грийе) во французской литературе появился, как и «Новая волна» в кинематографе, предвещая кризис устоявшихся норм и форм, в данном случае – романного письма (15; 35).

Н. Саррот (урожденная Наталья Ильинична Черняк) в «Эре подозрения», сборнике критических статей, не только обосновала позицию этого направления в современной литературе, но и несостоятельность устаревших форм классического, «бальзаковского романа». «Они уродливы, неоригинальны, безлики, думала она, они и вправду слишком устарели, эти заурядные клише, описание которых она встречала повсюду множество раз: у Бальзака, у Мопасана, в «Госпоже Бовари» – клише, копии, копии с копий…» (15; 125).

Она опровергает мнение, в котором авторы «нового романа» предстают в роли «холодных экспериментаторов», выработавших некие теории, а затем воплощающие их на практике в своих книгах. Истинная цель, которая стояла перед новаторами романа, – поиск наиболее точных и ем-

ких образов, способных приблизить к смутным проявлениям психической субстанции, которые способны спровоцировать ответные реакции.

Название первого опыта в ее литературном творчестве – «Тропизмы»(1939) – было заимствовано из естественных наук. Этим термином обозначают реакцию растений на внешние (физические, химические) раздражители. Для Н. Саррот – это знаки, отсылающие к внутренним движениям психики, происходящих на уровне подсознания. В своих романах («Портрет неизвестного», 1948; «Планетарий», 1959; «Между жизнью и смертью», 1968; «Здесь», 1995; «Откройте», 1997 и др.) автор изучает «скрытые слои анонимной универсальной «психической материи», которые связаны с некой общей бессознательной основой, образующей единую «магму бытия», из которого произрастает индивидуальное начало, вступающее в контакт с внешней реальностью» (15; 35). Главную роль играет внутренняя насыщенность образа эмоционально-психической субстанцией, способной порождать резонанс чувств и ощущений.

В 1930 – 1940-е гг. «Тропизмы» и подобные ему романы не были восприняты, т.к. их темы «далеко отстояли от магистралей развития искусства» (15). В 1956 г. с публикацией «Эры подозрения» связано становление школы «нового романа». Это программный текст «новороманистов», творчество которых в 60-ые гг. получает широкую известность.

В «новом романе» отражается состояние человека второй половины XX в., крушение устоявшихся взглядов и представлений как результат появления новых знаний в различных областях духовной жизни, которые заставили радикальным образом пересмотреть существующую систему ценностей. Но для данного исследования наиболее важен образный мир, который создается авторами данной школы.

В текстах, которые вошли в состав «Тропизмов», представлены живые впечатления в непосредственной и естественной форме. «Эти не объяснимые, невыразимые душевные движения и действия очень быстро скользят к границам нашего сознания; они лежат в основе наших жестов, нашей речи, в основе высказываемых нами чувств» (15; 136). Для их передачи необходимы образы, которые были бы способны породить такие же впечатления и ощущения. Эти «движения» раскладывались на мельчайшие частицы, которые должны развернуться в сознании читателя в некую цепь: «подобие фильма, снятого методом ускоренной съемки и показанного в замедленной проекции» (15; 137). В результате, время «получилось иное, чем в реальной жизни, это было время настоящего, причем несоразмерно, чрезвычайно удлиненного настоящего» (15; 137). Раскрытие этих движений порождает настоящие драмы, которые скрываются за обычными, повседневными разговорами, жестами.

Отказ от «абсолюта», появление принципа «сомнения» объясняются Н. Саррот тем, что каждый уже на собственном опыте и пережитых разочарованиях знает, что никакой предельной глубины не существует. «Наши подлинные ощущения и впечатления» оказались явлениями многоуровневыми; и различные уровни их громоздились друг над другом до бесконечности» (15; 146).

Интерпретация субъективности в «Эре подозрения», во многом соответствует появившейся позже концепции «множественности идентичностей децентрированного субъекта». «Под давлением взбудораженной, волнующейся массы оболочка, в которую она включена, истончается и лопается. И происходит нечто вроде перемещения центра тяжести персонажа изнутри наружу» (15; 177).

Направление поиска нового образа в кинематографе во многом совпадает с направлением «нового романа». Более того, осуществляется переоценка роли кинообраза. В результате большинства исследований стало очевидно, что образ созданный автором не только повторяет отдельные характеристики реально существующего субъекта, но и сам способен влиять на его формирование (8, 12, 14).

Постструктуролизм дает возможность взглянуть на киноязык с междисциплинарной позиции. И с этой точки зрения, значение языка кино не сводится к инструментальной функции, а рассматривается в качестве творца ряда образов, способных повлиять на формирование новых качеств субъекта, которые впоследствии приводят к изменению его субъективности (к формированию множества идентичностей) (5).

Для определения основных способов и средств реализации новой модели субъективности в кинематографе «Новой волны» стоит обратиться к творчеству двух представителей этого направления – Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо.

Анализируя состояние кино в к.XX в., Ж.-Л. Годар заявил: «Кино должно было сделать великие вещи, но оно пошло по пути зрелищности. <…> И одна из главных функций человеческой деятельности – взгляд на мир посредством кино – все еще не использована» (4).

Кризис «образа-действия» и зрелищного нарративного (повествовательного) кинематографа, в основе которого лежит этот тип образа, впервые обнаружил себя в итальянском кино, в «неореализме». Для кинорежиссеров «новой волны» творчество Росселини, де Сики стало основным ориентиром в поисках новых путей развития французского кинематографа, который был бы способен противостоять «голливудской» модели изображения. Порывание с традицией, по мнению Ж. Делеза, во Франции происходило окольным, рефлексивным путем.

Итальянский неореализм вырабатывает 5 свойств нового образа:

- образ отсылает не к глобализующей, а дисперсивной ситуации (персонажи многочисленны, не пересекаются между собой);
- нарушается «мировая линия», продлевающая одни события в других, единственно возможное условие развития сюжета – случайность;
- действие (сенсомоторная ситуация) заменяется прогулкой, «бесцельным шатанием»;
- совокупность клише, определяющая дух эпохи или текущего момента составляют звуковые и зрительные лозунги;
- «разоблачение власти»: власть инвертировала свой облик и – вместо конвергенции в единственном вожде («вдохновителе грез и повелителе действий») – оказалась «размытой» в информационной сети, которая работает посредством «механической репродукции образов и знаков».

В следствие этого, появляется и новый жанр в кинематографе – жанр прогулки, избавившейся от пространственно – временных координат социальной жизни. «Блуждание» является аналитическим, инструментальным анализом души. Появляется ряд персонажей, которых можно охарактеризовать как неприкаянные, и которых мало интересует то, что с ними происходит, по той простой причине, что это им не принадлежит, либо касается на половину. И здесь требуется новый тип актеров, – «актеры-медиумы» (Делез), способные не столько действовать, сколько видеть и направлять видение. «Актер – живой иероглиф», полисемиотический символ, в котором вибрируют неисчерпаемые смыслы. Задача, которая перед ними ставилась– быть предельно раскованными и естественными. Теперь они напоминали скорее людей из толпы, чем «звезд» (5).

Авторское кино («arthese», термин Ж.-Л. Годара) часто называют интеллектуальным, т.к. в нем акцент ставится на наблюдении за происходящим, на осмыслении, а не на сочувствии и переживании. В этом заключался один из важных принципов эффекта «отчужденности» (отстранение), который был разработан в теории эпического театра Б. Брехта. Зритель, в этом случае, выступает в качестве наблюдателя, которого необходимо стимулировать в принятии решений. Наиболее полно этот эффект был реализован в фильме «Жить своей жизнью» Ж.-Л. Гадара. Его герои – обычные люди, ничем не отличающиеся от прохожих в толпе. В фильме «На последнем дыхании» Мишель (Ж.-П. Бельмондо) – вор, угонщик автомобилей – знакомится с понравившейся ему девушкой, Патрицией, американской журналисткой.

Создается впечатление полного отсутствия сюжетной линии. Этому способствовала, во многом, новая система «разорванного монтажа», который подразумевал сжатость действия, внезапный, резкий переход от од-

ной сцены к другой. Режиссер также использовал своеобразное сочетание изобразительного и звукового ряда: текст не комментирует изображение, а детерминирует его. «В моем фильме нужно слушать, как говорят люди, тем более, что они часто повернуты спиной, и их лица не видны. Звук – это нечто предельно реалистическое» (4).

Цитатность также является отличительной чертой «Новой волны» (17). В одной из сцен фильма «Жить своей жизнью» Годар вводит персонаж (Луиджи), поклонника Нана, который читает ей случайно оказавшуюся под рукой книгу Э. По «Овальный портрет». Сюжет литературного произведения сводится к тому, что один художник рисует портрет девушки, которая через месяц после тяжелой болезни умирает. Единственным доказательством ее присутствия в этой жизни оказывается этот портрет. Девушка из новеллы Э.По становится прототипом годаровской героини, которая сознательно отказывается от благополучия (а в итоге расплачивается жизнью) ради возможности радикально поменять систему координат и реализовать свою мечту стать актрисой кино.

Обе картины демонстрируют экзистенциальный взгляд на жизнь. С одной стороны автор настаивает на тупиковости философии индивидуализма, с другой – постулирует непреходящий характер ценности свободы, творчества.

Переживание «пограничной ситуации» (А. Камю, Ж.-П. Сартр), ситуации кризиса, когда происходит переоценка старых ценностей, способствует рождению новых качеств у индивида. Образы, созданные Годаром, нетолько мыслимым но и мыслящие.

Кинематограф «новой волны» использует анонимный язык повседневности, язык определенного класса, социальной группы. «Именно рефлексия в анонимных или персонифицированных жанрах и составляет роман, его «многоязыковый характер», дискурс и видение мира» (4). Годар наделяет кино присущими роману возможностями: рефлексивные типы выводятся в качестве посредников (философ в кафе в фильме «Жить своей жизнью»), благодаря которым репрезентируемое «Я» непрерывно изменяется.

В кинематографе «новой волны» происходит отказ от метафорического изображения. Так в «400 ударов» Ф. Трюффо школа – это тюрьма, а не ее образ. Он обнаруживает отчетливые элементы и отношения, в которых школа проявляет себя в качестве тюрьмы буквально, без метафор.

Будучи одновременно теоретиком этого направления, кроме создания фильмов Ф. Трюффо занимался вопросами общей концепции направления. Для достижения главной цели – актуализации искусства – было необходимо коренным образом изменить детерминанты в эстетике и наборе художественных средств (16). Зрелищность, в результате, смеща-

ется на второй план, и главным ориентиром в создании современного искусства становятся проблемы повседневности: характер взаимоотношений между людьми, повседневный быт – все то, что окружает человека в реальной жизни. И основные характеристики героев теперь передаются через повседневные практики, которые полностью (или почти полностью) лишены героического пафоса.

В цикле фильмов об Антуане Дуанеле Ф. Трюффо осуществляется переосмысление традиционных форм социальных отношений, им предается неожиданная психологическая и бытовая достоверность. Человеческие взаимоотношения воссоздаются с их сложностью и парадоксальностью, что «не укладывается в традиционную схему, противопоставляющую порок и добродетель, зло и добро, «черное» и «белое» (16).

Подводя итог, нужно отметить, что главный герой зрелой культуры второй половины XX в., совершающий выход за грань позволительного в своем стремлении оправдать человеческие (антропные) ценности, связан с крайними формами парадокса, абсурда, странности ситуаций и событий. Появляется альтернатива дисциплинированной рационально-моралистической культуре. В центре зарождающейся культуры постмодернизма – не идеальный, правильный человек, и не эротическое двуногое животное, не имеющее свободу выбора, а именно свобода выбора, принятая за новый императив: свобода изменяться, играть, трансформироваться, жить, пульсировать, обновляться. И в этом реализуется новая модель субъективности художественно представленная в литературе и кино французской «новой волны» (10).

Литература

1. Аронсон О. Приключения вымысла // Искусство кино. 2002. – №12.
2. Бессмертный А., Гольдман А. Кино и общество./ 50/50. Опыт словаря нового мышления. – М., 1989.
3. В поисках постмодернизма. Книга мастерской киноведов Е.С. Громова. М., 2000.
4. Годар Ж.-Л. Я возвращаю права тексту // Искусство кино. 2004. – №8.
5. Делез Ж. Кино. 2ч. – М., 2004.
6. Derrida J. Le cinema et ses fantomes // Cahiers du cinema. 2001. – №556.
7. Herpin N. Sommes – nous postmodtrnite// Sciences humaines, 1997, №73.
8. Колотаев В. Под покровом взгляда. Офтальмологическая поэтика кино и литературы. – М., 2003.
9. Le Quatre Cent Coup de F. Truffaut par J.Rivette/ La Nouvell Vague III.Ptite antologie de “Cahiers du cinema”, 1999.
10. Маньковс кая Н.Б. Эстетика постмодерна. – СПб., 2000.
11. Нанси Ж.-Л. Corpus. – М., 1999.

12. Подорога В. Мастерс кая визуальной антропологии. – М., 2000.
13. Разлогов К.Э. Искусство экрана: Проблемы выразительности. – М., 1982.
14. Рыкли н М. Искусство как препятствие. – М.,1997.
15. Саррот Н. Т ропизмы. Эра подозрения. – М., 2000.
16. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. Статьи, интервью, сценарии. – М., 1987.
17. Ямпольс кий М. Язык в фильме как цитата // Вопросы искусствознания. 1993. – №1.

Шуб М.Л.
ЧГУ, Челябинск

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА
(на примере художественной интерпретации времени)

Искусство, как известно, является составной частью культуры в целом как системы материальных и духовных достижений людей, закрепленных и апробированных в ходе историко-социального развития человечества. Мировоззренческий потенциал культуры можно считать своего рода ее априорной характеристикой, не требующей доказательств. Ведь культура и есть в грубом выражении совокупность представлений человека о самом себе, обществе и природе. В этом контексте свойства искусства формировать картину мира художественными средствами (главным образом средствами художественных образов), с одной стороны, и фиксировать в своих произведениях мировоззренческие установки отдельных людей (прежде всего, самих творцов) и целых эпох, с другой, представляются естественными. Однако некоторые исследователи полагают, что искусство, будучи в целом субъективной сферой культуры, хотя и участвует в созидании картины мира, но не отражает всех объективно существующих, системных параметров, определяющих социально-историческое осмысление мира человеком в отдельности и обществом в целом. В этом, безусловно, есть определенная доля правды, и отрицать некоторую субъективность искусства как способа деятельности и познания нельзя. Тем не менее, именно личностная преломленность процесса и результатов художественного творчества позволяет ему наиболее точно фиксировать содержание мирочувствования (а не миропонимания) на том или ином этапе развития общества.

Вопрос о стремлении искусства участвовать в создании картины мира сформулировал еще В. Дильтей в XIX веке (2; 19). Возможно, что в чистом виде искусство и не ставит себе подобной задачи. Однако, бес-

спорно то, что жизнепонимание художника, преломленное в его произведении, создает вторичную связь между произведением искусства и духом эпохи. Поэтому в произведениях искусства можно найти отражение типичных мироощущений того или иного исторического типа, в том числе, и представлений о времени, на примере художественной интерпретации которого и будет строиться система аргументации в настоящей статье.

В качестве еще одного доказательства того, что феноменальное понимание времени находит свое отражение в искусстве, хочется привести цитату У. Эко: «В каждом веке способы организации художественных форм отражают пути, какими наука и культура видят реальность и ее главные атрибуты – пространство и время. Замкнутая, единая концепция в работе средневекового художника отражала концепцию космоса как иерархии установленных, предопределенных законов. Открытость и динамизм барокко знаменовали появление нового научного сознания: осязаемое заменялось визуальным. Любые стили искусства, будь то барокко или классицизм, романтизм, реализм или постмодернистское искусство невольно выполняют одну общую задачу – постижение и художественное воплощение закономерностей бытия» (6; 122).

В данном контексте хочется привести ряд аргументов в пользу осторожной апелляции к искусству для доказательства справедливости тех или иных параметров картины мира, приведенных А.Я. Гуревичем в своей работе «Категории средневековой культуры». Сразу хочется оговориться, что автор в целом стоит на позиции необходимости использования содержания художественной культуры (в описываемом им случае средневекового искусства) для комплексного изучения картины мира на определенном этапе исторического развития людей. Однако он предостерегает от чрезмерно активной и безрассудочной эксплуатации образов искусства для достижения этой цели, в частотности, для характеристики понимания времени средневековыми людьми. В этом же фрагменте статьи автор приведет и собственные контраргументы позиции историка, которые, впрочем, не вступают в противоречие с позицией А.Я. Гуревича.

Главная проблема, с которой, по мнению А.Я. Гуревича, может встретиться исследователь, заключается в том, что искусство практически не способно в полной мере, без искажений зафиксировать столь противоречивые, разнородные, многослойные и подчас неотрефлексированные самими участниками исторического процесса представления о времени (2; 99). Известно, что в ходе художественного познания мира вырабатываются свои, автономные категории времени, и необходимо помнить об их условности. Время, осмысленное художественными средствами, с которыми мы сталкиваемся, например, в скульптуре или в живописи, имеет специфические особенности, проистекающие в большой степени не прямо

из способов восприятия мира обществом, в котором были созданы эти произведения, а из особых идеологических и художественных задач, возникавших перед скульпторами и живописцами. По этому поводу приведем удачный пример того же А.Я. Гуревича из его работы «Категории средневековой культуры». Человек в Средние века любил природу и любовался ею, но автор поэмы или картины мог и не выразить этого чувства и дать совершенно условное изображение окружающей людей среды, исходя из требований религиозно-символического истолкования мира. Поскольку подлинной, высшей реальностью, согласно тогдашним представлениям, обладал не мир явлений, а мир божественных сущностей, то индивидуальные черты видимого мира оказывались недостойными точного воспроизведения, а передавались условно и в некотором смысле стандартизировано (2; 103). То есть искусство, во многом оторванное от реальных представлений, было каноничным и согласованным с правилами, а мастер видел свою задачу, прежде всего, в воспроизведении устоявшихся традиционных приемов, в выражении общезначимых, идеологических идей и понятий.

Другая сложность, возникающая при изучении проекции времени на область художественного творчества, заключается в том, что творцы произведений искусств не только находились во власти религиозного канона, но и сами во многом были его носителями, являясь чаще всего представителями духовенства. Поэтому справедливо было бы предположить, что все произведения искусства, в которых могли бы угадываться взгляды на время, если и отражают отношение средневекового общества ко времени, то только его незначительной части, а именно духовенства и отчасти дворянства, максимально причастных к созданию произведений искусств.

Безусловно, что обе указанные проблемы осложняют намеченный анализ мировоззренческо-фиксаторных возможностей искусства. Осложняют, но не отменяют и не делают его бессмысленным. Признавая всю сложность поиска отражения представлений о времени в сфере искусства, данная проекция представляется нам необходимой в силу нескольких обстоятельств.

Во-первых, общие установки в понимании времени, зафиксированные в произведениях искусства, могут быть истолкованы как симптомы особого отношения к повседневной действительности, и представляется целесообразным вскрыть породившие подобную эстетику мировоззрение и мироощущение.

Во-вторых, по мысли А.Я. Гуревича, в Средние века художественное осмысление времени не приобрело такой же степени автономии по отношению к социальному восприятию времени, как в современном ис-

кусстве и литературе. То есть пропасти между картиной мира символической, созданной средствами искусства, и реальной, порожденной человеческим сознанием и бытием, не существовало. Это дает основания предполагать у человека средневековья наличие более универсального и целостного восприятие действительности, меньшую обособленность художественной формы познания от практической.

В-третьих, даже, несмотря на то, что создателями большинства произведений искусства были представители духовенства, несмотря на то, что они руководствовались четким религиозным каноном, искусство обращалось к современникам различных социальных слоев на том языке, который был им близок и понятен. Это значит, что содержание произведений искусства было во многом универсально и не носило характера элитарности. Будучи религиозным по своему содержанию, художественное творчество Средних веков главной своей задачей ставило распространение теологических идей, христианских догматов среди тех, кто в силу элементарной безграмотности и общей политики церкви не имел доступа к священным книгам и был не в праве самостоятельно истолковывать богословские истины. Поэтому официальное искусство было в большей степени обращено не к духовенству, а дворянству, бюргерству, крестьянству и поэтому должно было доносить понятные и близкие им идеи. Недаром живопись, украшавшая стены христианских соборов, называлась «Библией для неграмотных» и должна была приближать человека к Богу и напоминать о бренности земного бытия.

В-четвертых, несмотря на свое идеологическое содержание, искусство Средних веков представляется наилучшим материалом для анализа взглядов средневекового человека на время. Ле Гофф назвал феодализм «миром жестов (в том числе и художественных), а не записанного слова» (3; 112). Письменность, по его мнению, не передает полностью массива человеческих представлений средневековья. Грамотными были немногие, поэтому отражение мировоззрения, зафиксированного в письменных источниках, носит характер фрагментарности. Кроме того, произведения искусства сохранились в гораздо большем объеме и лучшем качестве, а значит, они более пригодны для изучения. Именно в этой связи большое значение приобретает анализ произведений искусства под указанным углом зрения.

Кроме того, состоятельность и целесообразность представленного исследовательского подхода показали в своих работах ряд специалистов. Д. С. Лихачев, предпринявший такой анализ на древнерусском материале, справедливо указывает на специфичность художественного осмысления категорий времени и искусства, но необходимость их изучения сквозь призму взаимовлияния и взаимозависимости (4). М.М. Бахтин рассматри-

вает проблему освоения реального исторического времени. Он прослеживает этот процесс в развитии мировой литературы в разные эпохи, и, хотя на эпохе Средних веков он останавливается лишь вкратце, его наблюдения имеют большое методологическое значение для всякого, кто занимается проблемой времени в культуре, в том числе и художественной.

Безусловно, стоит признать, что тип художественного сознания определяется авторским мировидением и диктует особое эстетическое отношение к действительности, способ ее постижения и отражения, диктует саму художественную доминанту, организующую поэтику произведения в целом. Любая концепция художественного творчества возникает в русле широкого социокультурного контекста, сложившегося в рамках определенной картины мира, определенной эпохи, и опосредуется рядом разнообразных факторов. В свою очередь художественное видение формирует некий мировоззренческий комплекс, запечатленный в произведении искусства, и интериоризирующийся индивидом через восприятие художественного образа. В силу этого, вероятно, следует говорить не только о том, что искусство фиксирует некое обобщенное понимание времени в ту или иную эпоху, но еще и о том, что оно это понимание продуцирует. Вопрос в том, какой из этих двух процессов более значим и динамичен, но это предмет отдельного исследования.

В отличие от традиционного искусства, которому также присуща открытость, но в имплицитной форме, в современном искусстве прослеживается стремление к эксплицитной открытости, притом доведенной до своего последнего предела, когда многозначность, двусмысленность, неисчерпаемая возможность вторгаются уже в самые элементы, служащие для достижения эстетического результата. Открытость современного произведения искусства лишь одна из его характерных черт, способствующая созданию впечатления «вечно новой глубины», «всеобъемлющей целостности».

Развитие этой же темы можно найти в работах И. Пригожина, который заметил, что сюжет сегодняшнего романа с его открытостью для многочисленных линий развития «легко соотносим с современной физикой и космологией», а не с классическим образом мира, жестко детерминированного, стабильного, пребывающего в равновесии (5; 53). В этой связи, можно говорить о наличии своеобразной «научной компоненты» в художественном творчестве. Таким образом, искусство выполняет особую задачу по формированию новых представлений о мире в среде своих читателе, зрителей, способствует ломке отживших стереотипов мышления, формированию современного мировоззрения, вызванного новым пониманием картины мира, кардинально отличным от всех предшествующих.

В начале статьи мы уже апеллировали к позиции В. Дильтея, который одним из первых поставил вопрос о мировоззренческом потенциале искусства. Завершить статью так же хотелось бы словами философа: «Есть ли в процессе художественного творчества стремление к созданию мировоззрения? Нет, художественное творчество само по себе чуждо такому стремлению, но жизнепонимание художника, отраженное в его произведении, создает здесь вторичную связь между произведением искусства и мировоззрением. Выражение мировоззрения не может быть непосредственно вложено в произведение искусства, но оно присутствует в нем, определяет его внутреннюю форму. Поэтому в форме произведения, будь то живопись, музыка, литература можно найти отражение типичных миропониманий, лежащих в основе, к примеру, натуралистического, героического или пантеистического мировоззрений» (2; 76).

Литература

1. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1984.
2. Дильтей В. Наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. 1988. – № 4.
3. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – М., 1992.
4. Лихачев Д.С. Искусство и время в контексте древнерусской культуры. – М., 1984.
5. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. – № 6.
6. Эко У. Открытое произведение: пер. с итал. – М., 1998.

ОБРАЗОВАНИЕ И КУЛЬТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ XX ВЕКА

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Человек в мире культуры: VI Колосницынские чтения

Материалы Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием, Екатеринбург, 16 апреля 2009 г.
Часть II, III.

Ответственные за выпуск: И.Я. Мурзина, Н.А. Симбирцева

Компьютерный набор и верстка: Н.А. Симбирцева

Подписано в печать 14.03.2009 г. Формат 60х84 1/16
Бумага для множительных аппаратов. Гарнитура *Times New Roman*
Печать на ризографе. Усл. п. л. 12,1. Тираж 100 экз. Заказ 2853
Отпечатано в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета
620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
E-mail: uspu@uspu.ru